અર્પણ

સાહસિક અને સખાવતી : સિન્ધના અગ્રેસર

શાહ સોદાગર

મ્હારા સ્વર્ગવાસી મુરબ્બી વડીલ ભાઇ

ખાનબહાદુર નસરવાનજી રુસ્તમજી મહેતાની

તથા

તેમના ધર્મપત્ની મહેતા કુટુમ્બનાં કુળદેવી :

પરોપકારી અને પુણ્યશાળી

મ્હારાં સ્વર્ગસ્થ માનવંત ભાભી

ગુલબાઇ નસરવાનજી મહેતાની

પવિત્ર યાદને

વહાલ તથા આભારની લાગણી સહિત

પૂર્વ રંગ

લેખક:- પ્રૉફેસર ડૉ. રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક

એમ. એ., પીએચ. ડી. (લંડન)

(ધી ઇન્ડિયન થિયેટર, [લંડન ૧૯૩૩] ના કર્તા)

પૂર્વ રંગ

શ્રીયુત ફિરોજશાહ રૂસ્તમજી મહેતાનો થોડા સમય ઉપર કરાચીમા પરિચય થતા, તેમની સજ્જનતા, સહૃદયતા, ગુજરાતી ભાષા પ્રેમ, આપણી લલિત કલાઓ અને સવિશેષ ગુર્જર રંગભૂમિના ઉદ્ધાર માટેની ધગશ જોતા, આભારે કે પ્રણય ઉભરે તેમણે દિલ જીતી લીધુ કેટલાક વર્ષોથી કલાના ઉપાસક તરીકે તેઓ યથાશક્તિ ગુજરાતી સાહિત્યની સેવા સાધી રહ્યા છે તેમના મશહૂર કુટુમ્બને એ છાજે છે તેમના ભત્રિજા તે કરાચી શહેરના નવભાગ્યવિધાતા શ્રીયુત જમશેદ મહેતા જેણે જેણે એ જીવન ને કવનનો નાદ સૂણ્યો છે તે એ મોરલીના સૂરે નાચ્યા છે તે કુટુમ્બની જાહોજલાલી, સખાવત, સેવાભાવ કરાચીમા અને બહાર કોણ નથી જાણતુ ?

(૧)

'સાહિત્ય' 'ગુજરાત' 'ગુજરાતી' 'પ્રસ્થાન' 'શારદા' 'નવચેતન' 'દાડીઓ' તથા 'કુરસ૦' આદિ સામયિકોમા તેઓ પ્રસંગોપાત ઈ સ ૧૯૨૩થી લખ્યાજ કરે છેં ગુજરાતી સાહિત્ય સંમેલનોમા પણ તેમણે સારા નિબધ રજૂ કર્યા છે સાહિત્યના પ્રકારની દૃષ્ટિથી વિચારીએ તો વાર્તાકલા ઉપર તેમના સંખ્યાબધ લેખો તે દિશામા ઠીક પ્રકાશ પાડે છે ચિત્રકામ તરફ તેમની દૃષ્ટિ પ્રશસનીય છે 'ચિત્ર કેમ જોશો ?' ના શિર્ષક નીચે તેમણે એ અણખેડેલી ભૂમિમા ભાત પાડી

છે; તેમ નૃત્યકલા પર પણ લખ્યું છે. આપણી ગુજરાત હાસ્યરસને બહુ ભોગવી શકતી નથી. કહેવાતી 'ગાંડી ગુજરાત' વ્યાપાર ઉદ્યોગમાં લક્ષ્મી પૂજન કરતે કરતે, અવિશેષ ગંભીર મુખ નિરંતર ધારણ કરે છે–એમ મનાય છે; અને, શ્રી કાકા કાલેલકર કહે છે તેમ, અત્યારે સારં-નરસું સાહિત્ય એટલું બધું લખાય છે કે મોઢે કરવા જેવાં સુભાષિતો, સૂત્રો, પુસ્તકો કોઇ લખતું નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં એ જાતનાં 'અબરાકિબાં', વિસ્તૃત પ્રસ્તાવના સાથે નિબંધ રૂપે પ્રકટ કરવા માટે શ્રી ફિરોઝશાહ મહેતાને ધન્યવાદ ઘટે છે.

આ નિબંધના **Foreword**–'આદિ વચન'માં, વિદ્વાન પ્રૉફેસર ફિરોઝ દાવર કહે છે તેમ, વિશેષ અભિનંદનની તો વાત એ છે કે ગુજરાતી ભાષા, એક સંસ્કૃતનો સારો અભ્યાસી લખે તેવી ઢબથી અને શુદ્ધિથી શ્રી મહેતા લખી શકે છે પારસી કોમમાં જે ગણ્યા ગાંઠ્યા સારા લેખકો છે તેઓ જ્યારે કેટલીકવાર પારસી ગુજરાતી ભાષામાં પોતાનું મંતવ્ય રજૂ કરે છે ત્યારે શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષાના કે સરળ પણ લોકોપયોગી ભાષાના હિમાયતીઓને વિમુખ કરી દે છે. જે રીતે કવિશ્રી ખબરદારે પદ્યમાં ગુર્જરી ભાષાને સુંદર ન્યાય આપ્યો છે તે રીતે શ્રી મહેતાએ અભ્યાસપૂર્વક, ખંતપૂર્વક ને પ્રેમપૂર્વક ગદ્યમાં ભાષાગૌરવ જાળવી પોતાની કોમને તથા સમસ્ત ગુજરાતને આભારી કર્યાં છે.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિવિધ ક્ષેત્રો ખેડતા હોવા છતાં, તેમનો સતત પ્રેમ તો આપણાં નાટકો, રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ તથા અભિનયકલા તરફજ વહે છે. જેમ ટૂંકી વાર્તાનો તેમ એકાંકી નાટકોના શાસ્ત્ર (Technique) નો અભ્યાસ તેમણે કર્યો છે અને ગુજરાતને તેનું માર્ગદર્શન કરાવ્યું છે. તેઓ સમજે છે કે આપણાં ત્રિઅંકી નાટકો

પણ જૂદી ઢબે લખાય તેા ધંધાદારી કે બિનધંધાદારી નટેા કે નટીઓ જૂદી રીતે અભિનય કરવાને વધારે કલાત્મક થવા પ્રેરાય; પરંતુ અત્યારની આપણી કંઇક હાસ્યાસ્પદ ને કંઇક કરુણ પરિસ્થિતિમાં પણ 'ઍકટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ' આવશ્યક છે. આથી તેમણે પેાતાના વાંચન અને અનુભવ ઉપરથી ઘણીજ ઉપયેાગી ને ધેારણસર, વિગતવાર સૂચનાઓ કરી છે ને યેાગ્ય ઉદાહરણેા પણ આપ્યાં છે. આ રીતે એમણે પેાતાની અનેક સેવાઓ ઉપર મનહર કળશ ચઢાવ્યેા છે. આ પુસ્તકના કેટલાક ભાગેા વિવિધ સામયિકેામાં છપાયા હેાવા છતાં, પુસ્તક રૂપે આખેા વિષય સળંગ મૂકી, તેમણે આપણી રંગભૂમિની સુંદર સેવા સાધી છે તે માટે ગુજરાત તેમનું ઋણી રહે છે. આ દિશામાં વધારે શાસ્ત્રીય પુસ્તકેા લખાશે; છતાં એક પાયા પૂરનાર (**Pioneer**) તરીકે તેમને ચિરંજીવ યશ રહેશે

(૨)

સામાન્ય વાંચકેાએ તેા તેમની છેલ્લી ત્રણ પુરવણી પૃ. ૧૯૨ થી શરૂ થાય છે તે પહેલી વાંચવા જેવી છે. શ્રી મહેતાએ સમર્થ રીતે પ્રતિપાદન કર્યું છે કે અભિનેતાની કલા અનુકરણ કરતાં સર્જન વિશેષ કરે છે. ગમે તેવા પાત્રને સુશેાભિતજ નહીં પણ પ્રાણવંતેા કરનાર કુશળ ને પ્રતિભાશાળી નટ કે નટીજ હેાય છે. સેંટ જહૅાન અર્વિને પેાતાનાં તાજેતરના પુસ્તકમાં[1] અસરકારક રીતે સિદ્ધ કર્યું છે કે ઓગણીસમી સદીના અંતમાં અને આ સદીની શરૂઆતમાં પણ સામાન્ય પ્રેક્ષક, નાટક કયું છે કે કેવું છે તેની ભાગ્યેજ દરકાર કરતેા; પણ કેાણ નટ કે નટી મુખ્ય પાત્રેાને કેવેા ન્યાય આપે છે તેજ મેાટે ભાગે વિચારતેા ઇ. સ. ૧૭૬૦ થી ૧૮૭૫ સુધીનેા વર્ણા વિચાર કરીએ તેા જણાશે કે

૧ **The Theatre in my time** (*Rich & Cowan, London, 1933*)

વિનાયનમાં કોઇ અમર નાટ્યકારો તે અગમામાં નથી થયા, પરંતુ ટોમ રોબર્ટસન જેવા સુવિખ્યાત નરોએ પોતાનાં અદ્ભૂત ફેરફારોના બળથી કેટલાક મામૂલી પાત્રોમા પ્રાણ ફૂંક્યા શ્રી મહેતાએ 'સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર'ની વાત લખી છે તેમા ઘણુ સત્ય છે. હેમલેટમા કરુણતા વિશેષ હતી, વ્યવહારિક બુદ્ધિ કેરી હતી અથવા તેનામા ભાવ, ભાવના કે ચિંતન કે કર્તવ્યશકિત કેટલા પ્રમાણમા હતા તે નિર્ણય તો દરેક નટ પોતાની મેળે કરે તે ઉપરથી તે પાત્રનું સર્જન જુજવેરૂપ થઇ શકે. આથીજ શ્રી મહેતા કહે છે તેમ, સરવાળે લોકમત કેળવાય છે કે–"હરિશ્ચંદ્ર તો બાલીવાળાની કંપનીનો, અસીરે હિર્સ તો કાઉ ખટાઉનો ને નરસિંહ મહેતો (નાના ત્ર્યબકની) વાકાનેર કંપનીનો".

શ્રી મહેતાએ પોતાની બીજી પુરવણીમા (પૃ ૨૧૫) આપણી રંગભૂમિના ચાર મહત્વના પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી છે: (૧) દશ્યસામગ્રી (Scenery); (૨) પ્રકાશન (Lighting), (૨) વસ્ત્રપરિધાન (Costume), ને (૪) સંગીત (Music) આ એક મંતવ્ય કલાવિદોએ સ્વીકાર્યું છે કે સાચે સાચી 'સિનરી' કેટલીકવાર પ્રેક્ષકોને એટલી બધી અજાયબી ઉપજાવે છે કે રંગભૂમિ ઉપર તે કેવી રીતે ગોઠવી કરી હશે તેના ખ્યાલમાજ તેઓ ડૂબી જાય છે અને પાત્રનું નિરૂપણ કે અભિનય ભાગ્યેજ તેઓથી પૂરા સમજી શકાય છે, તેમજ, બીજી રીતે વિચાર કરીએ તો કોઇ પણ જાતની વાસ્તવિક દશ્યસામગ્રી ન હોય તો કલ્પનાને ઉત્તેજન આપવા કશુ સાધન ભાગ્યેજ રહે છે. આથીજ શ્રી મહેતા કહે છે કે નાટ્યની વાસ્તવિકતા વાતાવરણ જમાવવાથી થઇ શકે છે, ને તે વાતાવરણ 'વસ્તુઓની ભરપૂરતા નહીં પણ વસ્તુઓની સૂચકતા', અનુકૂલ ભાસ કે ભ્રમ (Illusion) થી, ઉત્પન્ન કરી શકે છે. હવે, આ કહેવાનું તત્ત્વ સુયોગ્ય છે, પણ આપણી રંગભૂમિ ઉપર મુશ્કેલી એ છે કે એક આગલા દશ્યમા કેવી

ગમે તેમ રંગેલો પડદો ને તેમાં કેવળ કલ્પનાનો ઉપયોગ અને પછીના ઊંડા દશ્યમાં પૂરેપૂરો ને વધારે પડતો ઠઠેરો—એટલે કશુંજ ધોરણ મોટે ભાગે નહીં હોવાથી આપણી 'સીનરી'નો પ્રશ્ન બહુ જ મુશ્કેલ છે અમુકજ દશ્યોના નાટકો લખાય તો વાસ્તવિક થાય ને થોડાંજ પ્રવેશમાં વસ્તુનો વિકાસ થાય ત્યારે યોગ્ય દશ્યસામગ્રી (Realistic) યોજી શકાય, અભિનય પણ અનુકૂળ બની શકે ને પ્રેક્ષકના મન ઉપર રીતસર નાટકની યથાયોગ્ય છાપ પડી શકે. અને આ જ્યાં શક્ય ના હોય ત્યાં ડૉ. ટાગોરના નાટકોમાં ઘણીવાર હોય છે તેમ કેવળ સૂચનાત્મક (Symbolic) તત્ત્વો રજૂ કરવાથી, કલ્પના અનંત વિહાર કરી શકે છે

બીજો પ્રશ્ન, પ્રકાશન (Lighting) નો શ્રી મહેતાએ ટૂંકામાં ચર્ચ્યો છે વસ્ત્રપરિધાનને શોભાવનાર પ્રકાશ છે, અને આપણે ત્યાં, ઘણીવાર, ઢંગધડો નહીં હોવાથી, જે મુખ્ય તત્ત્વ રંગમિલાપ (Colour scheme) નું છે તે વિલસતું નથી ઉપરાંત, પ્રકાશ ગમે ત્યાંથી, ગમે તેવો મેઘધનુષ્યનો રંગ, ગમે તે ભાગ ઉપર નાખવામાં આવતા, ધારી અસર થતી નથી, ઉલટું, ગમે તેના ચમત્કારયુક્ત ફેરફાર અણધાર્યા થતા હોવાથી, પાત્રના શબ્દો, હાવભાવ વગેરેની અસર ઘણીવાર નિષ્ફળ નીવડે છે સાથે, શ્રી મહેતા કહે છે તેમ, મથાળાની બત્તીઓ, પડખેની ને આગલી બત્તીઓના પ્રકાશની સરખી મિલાવટ થાય તોજ ગમે તેવા કઢંગા પડછાયા કલાક્ષતિ કરતા અટકે કંઇ પણ ઔચિત્યનો વિચાર ઘણીવાર બિલકુલ થતો નથી પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક ખેલોમાં તો ગમે તેવા વીજળીના પ્રકાશ વગેરે તો મૂર્ખાઇના નમુના છે જ, પરંતુ મધ્ય રાતે પણ શયનગૃહમાં 'ભર બપોર જેવો પ્રખર પ્રકાશ !' આ પ્રસંગે, શ્રી મહેતાએ સારૂં સૂચન કર્યું છે કે જેને વસ્ત્રાભૂષણ પ્રકાશ કે સિનસિનેરીનો ભભકો

જોતો હોય તેણે એ પ્રકારના જુદાં ગીતનાટ્યો (Musical comedy) જોવા જવું રીતસર 'નાટક' નહીં! પણ, એ બધી સગવડ તો વિલાયતમાં હોય છે, તો ત્યાંની વાત કરે શું થાય? મુંબઈ કે કરાચી કે કલકત્તામાં તો એમ છે કે બહારનો ભભકો ને ધાંધલ જોવું હોય તેણે ગુજરાતી કે ઉર્દૂ નાટક મંડળીમાં જવું અને રીતસર નાટક જ જોવું હોય તેણે સારી મરાઠી કે બંગાળી નાટકશાળાનો લાભ લેવો. એટલે એક રીતે જોઈએ તો આપણામાં ગમે તેવા ફારસયુક્ત જોશવાળા ખાસ હૃદયદ્રાવક ખેલો (Melodrama) જ મોટે ભાગે હોય છે.

ત્રીજી પુરવણીમાં શ્રી મહેતાએ રંગભૂમિના સર્વે અંગો ઉપર ટૂંકી નોંધો ઉપયોગની દૃષ્ટિથી સારી લખી છે પહેલું તો 'અભિનય', અને તેના પાંચ તત્ત્વો તે ભાવ, ધૂન (Mood), ગતિ, ચેષ્ટા ને અવાજ બીજું અંગ તે 'નાટ્યકારની કલા' નાટ્યકારે ઝીણવટથી રંગભૂમિ વ્યવસ્થા ને હલન ચલન માટે અભિનેતાને પહેલેથી સૂચન કરવાં જોઈએ તે છે ત્રીજું અંગ 'સંગીત'–તેની સ્થિતિ ઘણી રીતે આપણે ત્યાં અધમ ને અસ્તવ્યસ્ત ગણાય ચોથું અંગ, 'સજાવટ'–જેમાં ચિત્રકાર, યાંત્રિક, સુથાર, સ્થાપત્યકાર, મૂર્તિકાર, શણગારક વગેરે ભાગ લે છે આ બધાનો સંવાદ આવશ્યક છે પાંચમા અંગ, 'પ્રકાશ'–માટે શ્રી મહેતા, 'નાટ્યશાસ્ત્ર' પ્રમાણે, વિવિધ રસ જમાવવા, વિવિધ રંગોની યાદી સારી આપે છે છઠ્ઠું અંગ 'વસ્ત્રપરિધાન', અને સાતમું 'મુખ સજાવટ' (Make up). તરેહવાર મુખ વેશો (Masks) હાલ ઓછા થઈ ગયા છે, ને હાલની પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ પ્રમાણેની સાદી મુખસજાવટ તરફ અને અમુક જ દેશ–કાળ–પ્રસંગ પ્રમાણેના પાત્રના નમુના પ્રમાણેની મુખસજાવટ (Character Make-up) તરફ યોગ્ય લક્ષ ખેંચવામાં આવ્યું છે. આ બધા અંગોનો સુમેળ થાય ત્યારેજ 'નાટક' પ્રકટે!

(૩)

આ ત્રણ 'પુરવણી' માટે શ્રી મહેતાએ એંશી પાનાં રોક્યા છે તે અયોગ્ય નથી. આ મૂળ પાયાનો વિચાર શાંતિથી કરી, 'ઍક્ટિંગના હુન્નર' (વધારે સારૂ–'અભિનયની કલા' નહીં ?) વિષે એક પછી એક પ્રકરણ લઇએ. શરૂઆતમા, (૧ લુ પ્રકરણ), 'શિક્ષણ કે અનુભવ'ની ચર્ચાનુ છે ભરત 'નાટ્યશાસ્ત્ર'ના ચાર પ્રકારના અભિનય (કાયિક, વાચિક, આહાર્ય ને સાત્વિક) માથી શ્રી મહેતાએ, મોટે ભાગે, કાયિક અભિનયના વ્યવહાર–હમેશ ઉપયોગમા ચાલે તેવી દૃષ્ટિથી,–શિક્ષણની વાત કરી છે પંડિતોમા આ પ્રશ્ન વિવાદાસ્પદ છે. રંગભૂમિ ઉપર પહેલેથી છેલ્લે સુધીનો અનુભવ પૂરતો નથી? નાટકીય શાળાઓની રીતસર તાલીમ શુ લાભદાયક છે? પહેલા શાળાઓ ન હતી ત્યારે શુ જગવિખ્યાત નટો ને નટીઓ નથી જન્મ્યા? અને આજે શાળામા માગોપાગ શિક્ષણ લીધા પછી કેટલા સર હૅન્રી અર્વિંગ ને સર બીરબ્હોમ ટ્રી નિપજે છે? સત્ય તો એ છે કે શિક્ષણ સાથે રંગભૂમિનો અનુભવ (Theory and practice) સુંદર પરિણામ, ઘણીવાર, આપે છે પ્રત્યેક કલાનુ વ્યાકરણ' જો હોય તો તે યુરોપીય નગરોમા આજ શિખવાય છે તેમ શીખે કલાનો પૂર્ણાવતાર થઇ શકે છે એક પ્રતિભાસંપન્ન નટ કે નટી ગમે તેવા ચમત્કાર કરી પ્રેક્ષકોને મનમુગ્ધ કરી જાય પણ રંગભૂમિ ઉપર, ઘણા તરેહવાર તત્વો ભળે, તરેહવાર નાનકડી દુનિયા (Microcosm) ક્ષણભર એક નાટકમા રચાય તેમા એક સરખી તાલીમ અને સઘળાનુ સમૂહબળ (Team spirit) ના હોય તો ચન્દ્રના તેજ અલોપ થઇ જાયને પછી ધાબાજ દેખાયને?

બીજા પ્રકરણમા અભિનયના જે ત્રણ પ્રકાર સંસ્કૃત શાસ્ત્ર યોજે છે, તે પ્રકારને, શ્રી મહેતા અનાવેશક (સાત્વિક), આવેશક

(રાજસિક) અને અત્યાવેશક (તામસિક) કહે છે, ને કેવા ભાવ કેવા અભિનયથી વ્યકત થાય તે દર્શાવે છે મૂળ પાયા તરિકે અભિનેતાઓએ નાટ્યકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તથા પાત્રના અર્થ અને નમુનો (Type) પીછાનવાનાં છે પોતાને પરત્વે કયો અભિનય કરવો અને રંગમંચ ઉપર બીજી વ્યકિતઓ પરત્વે કયો ને કેવો અભિનય કરવો, અને ચેષ્ટા અને વાણીનો સંબંધ કેવી રીતે જાળવવો એ તરફ શ્રી મહેતાએ ઠીક લક્ષ ખેચ્યુ છે

પછીના ત્રણ પ્રકરણમા, સામાન્ય અંગસ્થિતિના ભેદો, શરીરની 'ગતિ યાને હલન-ચલણ' તથા અંગવિક્ષેપના વ્યવહારૂ નિયમો જણાવી પછીના પ્રકરણોમા, વાણી સાથે હાથનો, પગનો, હથેલી, આંગળી ને અંગૂઠાના સંબંધો સમજાવ્યા છે પછી, શીર્ષ, કપાલ, ભવા, નસ્કોરા હોઠ, હડપચી, ખભા, છાતી, કોણી, ઘૂટણ વગેરેના ચેષ્ટા પ્રકાર તરફ વિગત વાર ધ્યાન ખેચ્યુ છે પંદરમું પ્રકરણ ઉપયોગી છે કારણ કે નાટકીય ભાવો કયા ને કેવા અભિનયથી વ્યકત કરવા તેનુ ધોરણસર સૂચન કરવામા આવ્યુ છે પ્રકરણ સોળમામા, શ્રી મહેતાએ વિદ્વતાની ઠીક ઝાંખી કરાવી છે 'સંગીત રત્નાકર' 'ગાયકવાડ સિરિઝ' મા છાપેલા 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ના ચિત્રો, પ્રાચીન શહેરોના નૃત્યગૃહો ને નાટ્યગૃહો, ને માલવિકાગ્નિમિત્ર' ના નૃત્યપ્રયોગના ઉલ્લેખો આપણામા નવચેતન પ્રેરે છે.

ત્યાર પછીના સત્તરમા પ્રકરણમા, આપણી આધુનિક રંગભૂમિ ઉપર દેખાતા અભિનય દોષોની ઘણીજ ઉપયોગી તારવણી છે ને સારી વહેવારૂ સૂચનાઓ પણ છે દરેક નટે વિચારવા જેવી આ પરિસ્થિતિ છે. ઉપરાત, પછી અમુક પ્રસગે મૂક અભિનયની મહત્તા પણ સ્થાપી છે અતમા, એમણે પ્રકરણ ઓગણીસથી છેલ્લા ઓગણત્રીસ પ્રકરણ

સુધીમાં, બંને જાતના નટોને ઉપયોગી નીવડે તેવી, એકસો સાત પરચુરણ વહેવારૂ સૂચનાઓ આપી છે. તેમાં મુદ્દો એ સમાયો છે કે કુદરતી જેવા આબેહૂબ દેખાવું અને ક્ષણભર એવો ભ્રમ ઊભો કરવો કે પ્રેક્ષક બધુંજ પોતાનું ભૂલી, તખ્તા ઉપરની તત્કાલ પરિસ્થિતિને સત્ય જ માને (જેને કોલેરીજ 'Willing Suspension of Disbelief' કહે છે,) નાટ્યરહસ્ય સિદ્ધ કરવાના આ બધા નિયમો હોય છે. સફળ નટો (એમિલ યેનિંગ્સ જેવા) કલ્પના નિરીક્ષણ અભ્યાસથી કરી શકે તે ઉગતા નટો ક્રમે ક્રમે કેમ ના કરી શકે? નટે ક્ષણભર નાટ્યગૃહમાં જાણે ખુદ જીવન જીવાતું હોય તેમ જીવીને કલાની પરાકાષ્ઠાએ પહોંચવાનું છે ગ્રેટા ગાર્બો જેવી અભિનેત્રી આથી જ વિશ્વવિખ્યાત બની છે પરંતુ તાદાત્મ્યનો અર્થ એવો નથી કે પોતાનું ભાન ભૂલી ગમે ત્યાં આકુલ (ખૂન જેવી) ઉભી કરવી, એટલે અભિનેતાએ વાસ્તવિક અભિનયમાં ભયસ્થાનો સારી રીતે પીછાનવા જોઈએ. નેવું ટકા પાત્રમય બની જતા, દસ ટકા અંગત ભાન તો તેણે રાખવું જ જોઈએ ને? શ્રી મહેતાની કેટલીક સૂચનાઓ આપણને પેટ પકડી હસાવે છે, પણ અનુભવ ઉપરથી નોંધેલી છે દાખલા તરીકે "'મરી ગયા' પછી 'ઓડિયન્સ'ની 'વન્સ મોર' ખાતર પાછા જીવતા થશો નહીં!" શ્રી મહેતા અભિનય કલાના ત્રણ મૂળભૂત ગુણો—સત્યતા, પ્રમાણતા ને સમાનતા ગણાવે છે.

અને એ તો સર્વવિદિત સત્ય છે કે દરેક સફળ નટ કે નટી પોતાના 'હુન્નરના આશક' (પૃ. ૧૧૦) હોવાં જોઈએ. જે પોતાની કલાને વરેલાં નથી હોતાં તે ઇતિહાસને ઘડી શકતાં નથી. આવો અનન્ય પ્રેમ હોય તો જ હરહંમેશ પ્રત્યેક ઉપયોગી વ્યક્તિ કે વસ્તુનું નિરીક્ષણ કરવાનું મન થાય; ચિત્રો, પ્રદર્શનો, ચલચિત્રો

વગેરેમાંથી યોગ્ય સમર્થન પણ થાય. ઉચ્ચ નટે આહાર વિહારમાં કેવા નિયમો પાળવા ઘટે કેવા પ્રકારની નિયમિત કસરતો કરવી ઘટે તે પણ અમુક આકૃતિઓ આંકી શ્રી મહેતાએ દાખવ્યું છે. ઉપરાંત, સંવાદ ચાલતો હોય ત્યારે પાત્રાલેખન સ્પષ્ટ તરી આવે તે પ્રમાણે ઝીણવટથી 'અંગસ્થિતિ' ઢબછબ વસ્ત્રપરિધાન, ભાવપ્રકાર ને ચાલાચેષ્ટાનું ધ્યાન રાખવું તે નટ માટે આવશ્યક છે.

અંતમાં, તેમણે અવાજ અને વાણી અમુક પ્રકારના શ્વાસબળથી કેમ યથાયોગ્ય કેળવી શકાય તેની માહિતી આપી છે. અને, આવી અનેક જાતની તાલીમ લીધા પછી પણ અભિનય કલાનો ઉપાસક કે સાધક તો બધાં સાધનો એકઠાં કરી સિદ્ધિનાં શિખરો તરફ નિરંતર ચઢયાજ કરે છે; પણ એ કાંચનગંગાએ હજી પહોંચ્યો નથી. શ્રી મહેતાના શબ્દોમાં—"જેમ જીવનના અભિનયો વિશાળ અને અનહદ છે તેમ અભિનયનું (ને અભિનેતાનું) જીવન પણ વિસ્તૃત અને અનંત જ છે."

(૪)

આ પ્રમાણે, ધંધાદારી ને બિનધંધાદારી નટમંડળ માટે શ્રી મહેતાએ પોતાનો ગ્રંથ તૈયાર કર્યો છે. અલબત્ત, તેમણે હમેશના વહેવારૂ શિક્ષણ તરફ દૃષ્ટિ રાખી હોવાથી, કોઇ જાતના શાસ્ત્રીય અભ્યાસ કે વિવિધ નાટક કે નાટિકાઓને લગતાં સાંગોપાંગ શિક્ષણ માટે વિગતો આપી નથી. આ વિષયજ એટલો વિપુલ છે, કે તેને સરળતાથી મનમાં ઉતારવો બહુ કઠિન છે. પ્રો. ડોલરરાય માંકડના 'નાટયરચનાના વિવિધ પ્રકાર'[૨] જેવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથમાંથી, પણ અભિનય, અમુક નાટયપ્રકારને અંગે કેવો હોય તેનો ખ્યાલ આવે છે. આપણાં પ્રાચીન 'નાટયશાસ્ત્રો' 'નાટયદર્પણ', અભિનય

૨ **The Types of Sanskrit Drama**, *Karachi, 1936*.

દર્પણ (જેનું અંગ્રેજી ડૉ. કુમારસ્વામીએ **The Mirror of Gesture** ના ગ્રંથમાં કર્યું છે) વગેરે ઘણા ગ્રંથોમાં અભિનયની તાત્ત્વિક અને અંગ, પ્રત્યંગને ઉદ્દેશી મૌલિક ચર્ચા કરવામાં આવી છે જેમ અત્યારે પણ કથકલી કે મણિપુરિ નૃત્યની પ્રક્રિયા (Technique) આ પ્રમાણે જળવાઈ રહેલી જોઈએ છીયે, તેમ, અમુક અંગી, અમુક જાતની રસનિષ્પત્તિ કરવા, અમુક પ્રકારના અભિનય વગેરેની પણ મીમાંસા છે. એક નટ અને એક અંકથી માંડીને સંખ્યાબંધ પાત્રો ને દશ અંક સુધી વિસ્તાર થાય અને 'સ્વગત', 'જનાતિક' કે 'પ્રકાશ' ઉક્તિ વખતે, ભાવાનુભાવ ને રસને ઉપકારી ભાવ ને ચેષ્ટા હોય જ; પણ આનો શાસ્ત્રીય ચર્ચા હોવાથી અત્યારની તત્કાળ મુશ્કેલીમા કશી મદદ થાય નહીં

ઇંગ્રેજીમાં સંખ્યાબંધ પુસ્તકો આ સદીમા બહાર પડયા છે ને પડતાં જાય છે. જે નાટયકલાને લગતી સંસ્થાઓ છે તે પોતાનું સાહિત્ય બહાર પાડે છે. યૂરોપનાં પાટનગરો પોતાનાં નાટયગૃહોના ઇતિહાસ પણ વિગતવાર કોઇવાર આપે છે ઊંચી કોટિના સામયિકો પણ છે. અભિનયની શાળાઓ હોય છે એટલું જ નહીં પણ અમુક ટૂંકી મુદતની પણ પ્રાસંગિક શિક્ષણ વ્યવસ્થા હોય છે આપણી દાસની અધોગતિમાં આપણે માગીએ તેવી શાળાઓ કે પાઠશાળાઓ ક્યાં છે? સમર્થ નૃત્યકાર ઉદયશંકર એક નૃત્યશાળા કાશીક્ષેત્રમા કાઢવાનો વિચાર કરી રહ્યા છે; અને ક્રમે ક્રમે રીતસર નાટય મંદિર બંગાળ કે મહારાષ્ટ્ર કે ગુજરાત કાઢશે ત્યારે અભિનયકલાને નવા પ્રાણ સાંપડશે.

અત્યારની અંધાધૂંધીમાં આપણે બધા રસનો ખીચડો-પીરસતા, ગમેતેમ ભભકાબંધ સિનેરી, રોશની, શણગાર વગેરેમાં, મોટે ભાગે,

'ભવાઇ' જેવા વેશો કાઢીએ છીએ, ત્યારે આવા નાનકડા માર્ગસૂચક પુસ્તકો બિનધંધાદારીને વિશેષ ઉપયોગી નીવડે. ઇંગ્લેંડમાં ડિ જે ડૅમમોંડ[3] જેવું નાનું પુસ્તક યોજ્યું છે તેવું, આપણી પરિસ્થિતિને અનુકૂળ, યોજવા શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાએ શ્રમ સેવ્યો છે મિ ડેસમોંડ જણાવે છે તેમ નાનકડી નાટકમંડળીઓ કલાપ્રેમથી યોજવી, અને નાટિકાઓ પસંદ કરવી, જે સૂત્રધાર (Producer) હોય તેણે પોતાની પૂરી જવાબદારી સમજવી અને યુવાનો ને યુવતીઓ જે કલાપ્રેમથી આ કાર્ય સ્વીકારે તેમણે તન, મન ને ધનથી સેવા–પરાયણ રહેવું પરંતુ આ તો અત્યંત કષ્ટસાધ્ય કલા છે, ને સાધનો વિશેષ હોવાથી ઘણીવાર ધારી અસર પણ થઇ શકે છે, છતાં, એ પણ સત્ય છે કે નાનકડા રંગમંચ ઉપર સંયમપૂર્વક, સુયોગ્ય અભિનય કરવાથી નિર્મળ યશ મળી શકે છે પ્રત્યેક નર કે નારીએ, નેપથ્યવિધાયક કે વાચિક શું કરવું ને શું ન કરવું તેનો શ્રમપૂર્વક અભ્યાસ કરી, શ્રી મહેતા વારે વારે કહે છે તેમ, આખા નાટકનું વાતાવરણ જમાવવા પોતે તન્મય થઇ, બધા સાથે એક રૂપ થઇ, એવું અદ્ભુત સમૂહબળ (Team work) કેળવવું કે સમગ્ર નાટકની અમુકજ છાપ અંતમાં નિપજી ઉઠે સૂત્રધારના હાથમાં જ પ્રત્યેક સૂત્ર (રંગભૂમિ ઉપરના દરેક અંગનું) હોવું જોઇએ એને માથે પૂરી જવાબદારી હોવાથી, અભિનયમાં પણ ઔચિત્ય બુદ્ધિ, પ્રમાણ બુદ્ધિ ને સમાનતા જળવાય તે માટે એ નાયકની વાસળીના સૂર પ્રમાણેજ સહુને નાચવું જોઇયે

હિંદમાં ને સવિશેષ ગુજરાતી–ઉર્દૂ રંગભૂમિ ઉપર આજ કશું ધોરણ નહીં હોવાથી, આપણે ક્રમે ક્રમે સર્વદેશીય વિકાસ સાધવાનો

3 **Amateur Acting and Producing**, *C A. pearson, 1937*

છે તેવે પ્રસગે આવા પુસ્તકોની અત્યત આવશ્યકતા છે. પહેલા વહેવારુ જ્ઞાન સામાન્ય નટો મેળવે નાટક મડળીના નાયકો તથા કાર્યકર્તાઓ સાચા ને ખોટા અભિનય વિષે ચર્ચા કરી શકે, ને અગ ને ઉપાગના હલન–ચલનમા ક્યારે કઇ શકિત વિલસી શકે છે તેનો ઉહાપોહ કરી શકે, ત્યારે, રગભૂમિમા નવજીવન પ્રકટે શ્રી મહેતાના પુસ્તકનો હેતુ કેળવાયલા બિનધધાદારી (Amateur) નટોને લગતો વિશેષ લાગે છે, કારણકે સામાન્ય જ્ઞાનસપન્ન નટો વિચારપૂર્વક રગમચના વ્યાપારને અમલમા મૂકી કલાના અશો તારવી શકે તેમ છે પણ જ્યારે અવેતન, કલાપ્રિય નટો અભિનયને ખીલવશે ત્યારે તેમના ઉજ્જ્વલ દષ્ટાતથી આપો આપ ધધાદારી નટોમા ક્રમશ જાગૃતિ આવશે અત્યારે એ બિચારા મોટે ભાગે થોડુ જ ભણેલા હોય છે અને અનુભવથીજ અમુક ધરેડમા પડતા ઘડાય છે જે મુખ્ય નટો કઇક સાચી વિચારી શકે તેઓ માટે આ ઉપયોગી સૂચનો વાચી, ચર્ચા કરી પ્રસગોપાત સદુપયોગ કરવા જેવા છે, તેઓ મનમા લેશે તો ઘણી ક્ષતિઓ સુધારી શકશે ને અમુક ધોરણ નક્કી થશે આ પ્રયત્ની આ રીતે સફળતા સમાઇ છે

સ્વ સાક્ષર નરસિંહરાવે પોતાના "અભિનયકલા" ના સુદર પુસ્તક (ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી અમદાવાદ ૧૯૩૦) મા સંસ્કૃત તથા અગ્રેજી વિદ્વાનોનો ઉપયોગ કરી ઘણી તાત્વિક ચર્ચા કરી છે તે વાચવા જેવી છે અને સાથે આ 'વ્યવહારોપયોગી સૂચનાઓ' મેળવવાથી આ બન્ને પુસ્તકો અન્યોન્યપરસ કેવાક મરમ પૂરક છે તેનો ખ્યાલ સુજ્ઞ વાચકને જરૂર આવશે આ રીતે સ્વ સાક્ષર નરસિંહરાવ પછી શ્રી વિરાજરાય મહેતાની સેવા ઉપકારક છે

(૫)

આ ઉપયોગી પુસ્તક ઘણી મહેનતથી તૈયાર કરવા માટે

શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાને ફરી ધન્યવાદ આપુ છુ ન્યુનતાઓ ઘણી લગે. પુસ્તક વ્યવસ્થા કદાચ જુદી રીતે થઇ શકત અને કેટલક તત્ત્વો ભેગા થઇ ગયા છે ને પૂર્વાપર સમ્બન્ધ જળવાયો નથી તે સુધારી શકાત, પણ શરુઆતનુ આવુ ક્ષેત્ર ખેડવુ હોય ત્યારે આપણી ભાષામા મુશ્કેલી કેટલી છે તે અનુભવીજ જાણી શકે છે ઉલટુ આશ્ચર્ય તો એ થાય છે કે આવી સાદી ગરકારી ભાષામા, પોતે પારસી હોવા છતા, આવા ઉપયોગી અભિનયના સૂચનો કેવી રીતે તારવી શક્યા ! કર્તાએ ગ્રંથસૂચી આપી છે તેની સાથે એક વિષયસૂચી (Index)ની જરૂર રહે છે તે બીજી આવૃતિમા આપવી ઘટે છે ત્યારે આખી વ્યવસ્થા પણ ફરી વિચારી, કેટલાંક શાસ્ત્રીય તત્ત્વો ઉમેરી આજ પુસ્તક વધારે સરસ ને રંગીન બની શકશે અત્યારે તો તેમણે જે થોડીઘણી પણ અણખેડાયલ ક્ષેત્રમા પ્રેમથી સેવા કરી છે તેને માટે તેમની કેવળ પ્રશંસા ઘટે છે

પારસી કોમે ખાસ કરીને આવી ભાષાશક્તિ સહૃદયતા તથા લલિત કલા ને અભિનયના ઉદ્ધાર માટે ઘણા ખુલ્લા દિલથી વધારી સેવા ધરી છે દસ્તૂર ડૉ ધાલા ડૉ તારાપોરવાલા ડૉ ઊનવાલા તથા આપણા લોકપ્રિય કવિશ્રી ખબરદાર જેવા અનેક રત્નોથી જે કોમ ઝળહળે છે તે કોમનુ પાણીદાર મોતી કગચીના શ્રી ફિરોજશાહ મહેતા પણ છે નાનકડી રંગીન સેવાઓ ભૂલાવી ના જોઇએ નવાના ભાગ્યમા શિખરે ચઢવાનુ હેતુ નથી સાહસ શક્તિ, લક્ષ્મી ઉદારતા ને હાસ્યરસમિશ્રિત રસિકતા જે કોમમા છે તે કોમમાથી વધારે લેખકો, નટો, નાટ્યકારો આપણી ગુજરાતી-ઉર્દૂ રંગભૂમિના ઉદ્ધારમા રંગીન, સક્રિય ફાળો આપે તેવી શુભ ભાવના સાથે વિરમુ છુ

સામળદાસ કૉલેજ બંગલો
ભાવનગર
શનિ તા ૧૯-૩-'૩૮

રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક

ત્રીજી ઘંટડી

થોડાંક વર્ષો પહેલાં આપણે ત્યાં જ્યારે નાટક ભજવાતું ત્યારે 'મંગલાચરણ'ની પ્રાચીન વિધિ પ્રમાણે ત્રીજી ઘટડી વાગતે રંગભૂમિનો અગ્રપટ ઉચકાતો–સૂત્રધાર આવતો અને નાટ્યારંભ પૂર્વે પ્રેક્ષકો સમક્ષ તે જરાક પ્રસ્તાવ કિંવા પરિચય રજૂ કરતો.

"એકટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ" વાંચકજનતા સન્મુખ ધરવાની ઘડી આવી લાગી છે. જેમ નાટ્યદર્શન પહેલાંની તેમ ગ્રન્થદર્શન પહેલાંની 'ત્રીજી ઘંટડી' મને પણ બોલાવી રહી છે એટલે મારે પણ એ વિષે પ્રાસ્તાવિક એવું થોડુંક કહેવું કારવવુ રહ્યું જ.

સને ૧૯૨૩ના સાધમાં અને ત્યાર પછીથી 'વાર્તાશૈલી' વગેરે વાર્તાકલાને લગતા મારા નિબન્ધ તથા નાના મોટા લેખો બહાર પડયા. કોઇએ મને પૂછ્યું 'ત્યારે તમે વાર્તાઓ પણ લખતા જ હશો.'

મેં કહ્યું ' જી–ના; ચારપાચ નવલિકા લખી છે એજ '

'નૃત્યકલા'પર 'ગુજરાત' માસિકમાં વિસ્તૃત લેખ આવ્યો. વળી પ્રશ્ન થયો 'નૃત્ય કરી જાણો છો ?'

•

ફરી નન્નો વાસ્યો

'ચિત્રો કેમ જોશો'ની હારમાલા 'નવચેતન'મા શરૂ થઇ પાછો સવાલ પૂછાયો "કઇક ચીતરતા આવડે છે?"

ઉત્તર દીધો 'ભાઇ, બાપ જનમમા પીછી હાથમા પકડી નથી કલમ ચલાવુ છુ' એજ'

આજે 'વ્યવહારોપયોગી અભિનય' દેખાવ દે છે ને મને ભય રહે છે કે હુ સ્ટેજ બહારનો માણસ છુ કે સ્ટેજને લગતો માણુસ છુ એને લગતી જીજ્ઞાસા પણ કોઇ કોઇના મનમા જાગશે અને ઉપર પેંડે તકરાર સૂચક સવાલ પણ પૂછાશે અને એવુ થાય તો તેમા કાઇ ખોટુ નથી, કારણ પશ્ચિમમા પણ જ્યારે જ્યારે એકટિંગ વિષયક કે રગભૂમિની કોઇપણ શાખા ઉપર કોઇ પુસ્તક બાહેર પડે છે ત્યારે ત્યારે તેનો લેખક પડે સૂત્રધાર, નાટકકાર કે એકટર છે કે નહીં તે વાતને કોઇ કોઇ ટીકાકાર વ્યક્તિઓ આગળ તો ધરે જ છે

દૃષ્ટાંત લેખે એરી પ્રત્યેક વેળાએ ત્યાનો કોઈને કોઇ ધંધાદારી અભિનેતા આ પ્રમાણે મત જાહેર કરે છે કે 'I have never met a man, however cultured, whose opinions on the art of acting were of any value, unless he was himself an actor, a stage-director or a playwright"

પરન્તુ બીજી બાજુએથી આવી કોઇ દલીલની સામે જતા દાખલા પણ ટાકવામાં આવે છે, અને તે પણ સ્ટેજ બહારના કોઇ વિદ્વાન લેખકે લખેલાં પુસ્તકનાં નામનિશાન સહિત અમેરિકન રગભૂમિનો એક જાણીતો સૂત્રધાર Louis Calvert પોતાની કૃતિ 'Problems of the Actor" મા એક જાણવા જેવો દાખલો રજૂ કરે છે કે આજના સમયને બાજુએ રાખતા પણ ઈ. ૧૮૭૦મા George Henry Lewes નામે સ્ટેજ બાહેરના

પ્રસિદ્ધ લેખકે પ્રકટાવેલુ પુસ્તક 'Actors and the Art of Acting' આજે પણ એકટિંગ વિષે એક ઉપયોગી અને મત્તાનો ગણાય એવો ગ્રન્થ છે

આવી સામગ્રીની ચર્ચાનો ઉલ્લેખ કર્યા પછી મારે તો કહી જ દેવાનું કે પ્રસંગ પ્રસગે ખાનગીમા કોઇ કોઇ એમેચ્યોર મિત્રોને જોઇતા 'ઇનસ્ટ્રકશન' આપ્યા પછી એ દિશામા વધારે વહેવારુ થવાનુ મારાથી બન્યુ જ નથી

સાથે સાથે આ ખેદ પણ જાહેર કરી દઉં કે વાર્તા, નૃત્ય, ચિત્ર અને અભિનય એ ચારે કલા પ્રત્યેની મારી લગાર સમજદાર પણ વહેવારશુન્ય પ્રીતિ માટે આ છાતીમા જેટલી ઊંડી નિરાશા અને જેવુ તીવ્ર દુઃખ મને છે તેટલુ અને તેવુ માત્ર ઉમગી હિતૈષી પ્રશ્નકારોને કદાચ ન હશે

લેખકજીવનની જ્યારથી શરૂવાત કરવા માંડી ત્યારથી આ અદના લખનારને હૈયે એ જ હોસ કે જે કેટલીક વસ્તુ આપણા ગુજરાતી સાહિત્યમા નથી અને બીજે કહીં છે તેને આપણે ત્યા લઇ આવવી એ માટેના બન્યા તેવા અનેક નમ્ર પ્રયત્નો સેવેલ આજ લગી યથાશકિત કર્યા છે એવા પ્રયાસ અગે આજથી ત્રણેક વર્ષ પૂર્વે આ વાત ઉપર લખનારનુ સહેજ લક્ષ ગયુ કે વહેવારુ અભિનયને લગતો એક યે છૂટો લેખ કે ગ્રન્થ આપણી ભાષામા અદ્યાપી પ્રકટ થવા પામ્યો નથી. આવી સ્થિતિ આ લખનારને વા કોઇપણ અભિનય પ્રેમી લેખકને ખૂચે એ સ્વાભાવિક છે.

એટલામા આવી લાગ્યુ અમદાવાદ ખાતે ભરાનારુ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનું બારમુ અધિવેશન એ તકનો લાભ લઇને 'વ્યવહારોપયોગી અભિનય' નામક નિબન્ધ મે ત્યા લખી મોકલ્યો

નિબન્ધ સમિતિને તે ગમ્યેા, અને તે સ્વીકારાયેા અને કલા વિભાગની બેઠક દરમિયાન વંચાવા માટે નિયત થયેા. સાથે એ વિભાગના વિદ્વાન મંત્રી ડૉ. માધવજી બી મચ્છરે લખનારને ખાસ સૂચના લખી મેાકલી કે આવા નિબન્ધને હજી વિસ્તૃતરૂપ આપી પુસ્તકરૂપે પ્રકટ કરવાની અત્યારે ઘણી આવશ્યકતા છે. સેવકે આ સૂચના ઉપાડી લીધી મૂળ નિબન્ધમાં ઘણીએક નવી વિગતેા આપી પુષ્કળ વધારેા કર્યો. એનું પરિણામ આ પુસ્તક.

જેઓએ રંગમંચ ઉપર પેાતાનું આખું જીવન પસાર કર્યું હેાય અથવા જેઓએ રંગભૂમિને પેાતાની સેવા અર્પણ કરી હેાય એવા એક્ટિંગના ઉસ્તાદેા યાને અભિનયાચાર્યો જ ખુદ આ વિષયને ઉપાડી લઇ તેને અક્ષરદેહ આપે એનાથી વધારે યેાગ્ય અને વિશેષ આનંદકારી વસ્તુ બીજી કઇ હેાઇ શકે ! પરંતુ તેટલા ખાતર તેવેા કેાઇ વહેવાર કુશળ કલાકાર, ગ્રન્થકાર બની બાહેર આવે ત્યા લગી કેાઈ અનિશ્ચિત ભવિષ્યની વાટ જોતે આપણે કશું યે ન કરતાં બેસી રહેવું એ આપણા ઉગતાં સાહિત્યને માટે ઠીક તેા કેમ જ કહેવાય ! માટે સમય અને સંજોગ જોતાં ઇષ્ટ તેા એજ કે એક્ટિંગ વિષે જે પણ કેાઇ લખનારને એાછી વધતી ઠીક ઠીક સમજ હેાય તે તેને લખીને બાહેર પાડે.

અને સત્ય જોતાં એમ તેા કાંઇ છે જ નહીં કે વહેવારમાં કામ આવે એવી એક્ટિંગ વિષયક સૂચનાએા લખી આપનાર એક ખાસ એક્ટર જ હેાવેા જોઇએ. કલાને વાપરીને જેમ કરી બતાવનારાએા સંસારમાં હેાય છે તેમ કલાને સમજીને લખી બતાવનારાએાનેા વર્ગ પણ જ.

ટૂંકમાં, કોઇપણ કલાની, એક નહીં તો બીજા પ્રકારે યોગ્ય માહિતી મેળવીને, તેને ચાલુ જોતા તપાસતા વાંચતા વિચારતા અને તેનો અભ્યાસ કરતા રહીને તે કલાને અક્ષરદેહ આપવો એ જાણકાર લેખકનો ધર્મ છે; પછી લેખક તે કળા વિષે વહેવારયુક્ત હોય કે વહેવારમુક્ત હોય. કળા પરત્વેનો એવો લેખક-ધર્મ સાહિત્યક્ષેત્રે પગાપૂર્વથી પળાતો આવ્યો છે એને લઇને જેમ એક પક્ષે સાહિત્ય સમૃદ્ધ બને છે તેમ બીજી બાજુએ કલાને નવી જાહેરાત તથા નવા ચાહકો મળવા પામી તેની પણ અભિવૃદ્ધિ થવા પામે છે

આ વિષયના સમ્બન્ધમાં બીજી જે ટીકા થઇ શકે તે આ કે 'પુસ્તકિયા જ્ઞાન'થી કોઇ વ્યક્તિ એક્ટર બની શકે ખરી કે? યાને ચોપડી વાંચીને કોઇ, એક્ટિંગ શીખી શકે ખરો? એનો ઉત્તર આ પુસ્તકના પહેલાંજ પ્રકરણમાં અપાયો છે. અહીં પૂર્તિ લેખે આ લખનાર પોતે વિશેષ કાંઇ કહે તેના કરતાં અભિનેતાવર્ગમાંનીજ કોઇ વ્યક્તિ બોલે તે વધારે ઇચ્છનીય માની નીચલો ઉતારો પાધરો વાચક પાસે મૂકવાની રજા ચાહું છું:—

"If I had not had the plodding temperament or the 'grit' to **read everything** on which I could lay my hands relating to the subject of Acting; to work for two years under a teacher **Studying** voice *production*; going to plays-the best-whenever possible with the aforesaid teacher, who pointed out to me the difference between good and bad performances, I wonder whether I should ever have risen to whatever

fame the gods have chosen to bestow upon me"
(Sara Allgood of Abbey Theatre-London)

રંગભૂમિ અને અભિનયને લગતા ગ્રન્થો, આમ જ્યારે પશ્ચિમના વિશેષ ભણેલા વાચકોને, વધુ કેળવાએલા અભિનયવાચ્છુઓને, રંગભૂમિના ઉમેદવારોને અને વળી નાટ્યજીવનમાં પડી ચૂકેલા એકટરોને તથા એક્ટ્રેસોને કામે લાગી શકે છે તો પછી આપણો દેશ કે જેમા અભિનેતા વર્ગની સ્થિતિ દરેક પ્રકારે ઉતરતી અને નબળી છે તથા જ્યાં પુસ્તક કે શિક્ષક કે સંસ્થા કે શાળાદ્વારા અભિનય શીખવાની વાત કોરે પાને મીંડા જેવી છે ત્યા એવા ગ્રન્થસ્થ સાહિત્યની ખાસ તથા વિશેષ આવશ્યકતાની આપણે કેમ કરી ના પાડી શકીએ?

આ સમ્બન્ધમા એક બીજી પણ વાત વિચારવા જેવી છે કે હાલમાં સંયુકત પ્રાંતની સરકારના પ્રધાનો અને કલકત્તા યુનિવરસીટીના સંચાલકો આપણા શીખેલા ભણેલા યુવકોને અને યુવતીઓને તેમના જીવન નિર્વાહ ખાતર-બેરોજગારીને ટાળવા ખાતર-રંગભૂમિ અને ચિત્રપટને લગતું શિક્ષણ આપવાની એક યોજના ઘડવાનો વિચાર ચલાવી રહ્યા છે તે જો અમલમા આવે તો શું એકટિંગ વિષયક પાઠ્યપુસ્તકની તેમને અગત્ય પડશે જ નહીં? અવશ્ય એવા પુસ્તકો ત્યાંની દેશી ભાષાઓમાં લખાવી તૈયાર કરવાં પડશે જ. અને આપણે જાણીએ છીએ કે યુરોપ અમેરિકાની અભિનયશાળાઓમા તો 'પુસ્તકિયાં જ્ઞાન'ની અગત્ય પડે છે જ.

આજથી બે માસ પૂર્વે મારા એક સાહિત્યપ્રેમી વિદ્વાન મિત્ર તરફથી મને ખાસ સલાહ અપાયેલી કે "વહેવાર્ય અભિનયને લગતું પુસ્તક છપાવી પ્રકટ કરવામાં સાર નથી; કારણ ન તો એનો ઉપયોગ આપણાં નાટક જોનારાઓ કરવાના કે ન તો આપણા નટ નટીઓ

કરવાનાં. કયાં છે એવું વાંચી કરી તેનો લાભ લેવાની દરકાર એમને !" મેં એ ભાઇને જે ઉત્તર ત્યારે આપ્યો હતો તેજ જવાબ અહીં મારે ફરી કહેવાનો રહ્યો કે લાગતાવળગતાઓની દરકારની ગેરહાજરી એ કાંઇ જ્ઞાનની ગેરહાજરીનુ કારણ બની શકે નહીં. કાંઇક પણ અનુકૂળ એવું લખી છાપીને શરૂવાત તો કરવી જ જોઇએ—ઇચ્છા અને દરકાર હોય કે ન હોય પણ તેને જગાડવાનો પ્રાથમિક પ્રયાસ તો થવોજ જોઇએ.

એકટિંગ સમ્બન્ધી સ્ટેજ બાહેરનો લેખક પુસ્તક પ્રકટાવે તે યોગ્ય કહેવાય કે નહીં અને એકટિંગ શીખવાના કાર્યમા ગ્રન્થવાંચન ઉપયોગી થઇ પડે કે નહીં એ પ્રશ્ન વિચાર્યા બાદ આપણા વિષયને લગતો ત્રીજો જે સવાલ હોઇ શકે તે આ કે 'કલા મૂળે **નિયમબદ્ધ** વસ્તુ જ નથી તો પછી એકટિંગની કલાના ખાસ નિયમો તે કેવા અને વળી તેનું પુસ્તક તે શેનું ?'

હા, અહીં આપણે એક વાત સત્વર સ્વીકારીશું કે કલાને મર્યાદા ન હોય અને તેથી તે નિયમબદ્ધ થઇ શકે નહીં. એ પ્રમાણે અન્ય કલાઓ પેઠે અભિનયકલા ગણીત શાસ્ત્ર જેવુ કે વિજ્ઞાન સમું ચોક્કસ હોઇ શકે નહીં; તો યે, અભિનયકલા એના સર્વ સાધારણ નિયમો તો ધરાવે છેજ. બે ને બે ચાર જ એવા જડ અને કડક નિયમો કોઇ પણ કલાના કે એકટિંગની કલાના હોઇ સંભવી શકે જ નહીં. છતાં, એ એના બહોળા સાધારણ નિયમો વિનાની તો નથી જ; અને એ પણ પોતાની અંદર જેને આપણે Facts કહીએ છીએ તેવા મહત્વની બીનાઓ તો ધરાવે છે જ. એ પ્રમાણે જીજ્ઞાસુ વાચકોને માટે આ અદના ગ્રન્થમા પણ પહેલેથી તે છેલ્લે લગી એકટિંગને લગતા કાંઇ ને કાંઇ ક્રમ-નિયમ, સલાહ-સૂચના, રીતિ–પદ્ધતિ, શિક્ષણ-આયોજન (Technique) આદિ આપવામાં આવ્યાં છે.

અને જો ઇચ્છે તો આપણો ધંધાર્થી અભિનેતાવર્ગ એમાંથી જરૂર કાંઇક ને કાંઇક ખ્યાલ, વિચાર, સલાહ કે સૂચન પામી શકે–એમેચ્યુર યાને બિનધંધાર્થી એક્ટરવર્ગ કોઇ ને કોઇ નવી સમજ, રીતિ કે પદ્ધતિને જાણી શકે; તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર જવાને ઉત્સુક બનેલા યુવક-યુવતીને (જેમને મન રંગભૂમિ દૂરથી દેખાતી અતિ રળિયામણી કો સ્વપ્નભૂમિ સમી છે તેમને) પોતાનાં ભાવી કલાજીવનનું સત્યસ્વરૂપ એમાંથી સમજાઈ શકે એમ છે. એટલું જ નહીં પણ તેઓ એ ઉપરથી જોઇ વિચારી નક્કી કરી શકશે કે એક્ટિંગની કલાને ધંધા લેખે અપનાવવાને તેઓ જાતે લાયક છે કે નહીં.

આમ છતે, જેઓ આ અદના કૃતિનો ઉપયોગ કરે તેમને સત્યને ખાતર છેવટ આટલું તો કહેવાનું જ કે એમાં જણાવેલી વાતોનો અને નિયમનો અમલ નકલના ધોરણે થવો જોઇતો નથી. કારણ અભિનયકલાના પ્રયોગો એ કાંઇ દદભાજક અને ત્રિરાશિના હિસાબ નથી કે જે ગણિતની ચોપડીમાં લખી બતાવેલી રીતિઓ જ પ્રમાણે કે મહેતાજીએ શીખાડેલી પદ્ધતિ પ્રમાણે જ થવા ઘટે. કારણ અભિનયકલા જેમ સર્વથા નિયમોથી પર નથી, તેમ વળી તે સર્વથા નિયમોને વશ પણ નથી.

માટે આ પુસ્તક માહેલા નિયમો જાણવા તથા કરવા જેવા છે; પરંતુ તેને માર્ગદર્શક જેવા સમજીને જ. દાખલા લેખે પુસ્તકમાં અનેક એવા પ્રયોગ છે કે જેને વાંચ્યા પછી કોઇ એક્ટરો બતાવેલી રીત કરતાં પોતાને ફાવતી કોઇ જુદી જ પદ્ધતિથી તેમને સફળતાપૂર્વક અમલમાં લાવી શકે. ટૂંકમાં એક્ટરને એક્ટિંગના નિયમોની દોરવણી તથા બજાવણી કરવાની હોય; પણ નિયમોનું દાસત્વ ઉપાડી સ્વીકારી લેવાનું નથી.

આપણે જાણીએ છીએ કે એકટર પંડે જેમ પોતાની કલાનું સાધન છે તેમ તે તેનો સાધક અને સર્જક પણ સાથે સાથે છે જ. માટે એક્ટિંગનાં પુસ્તક મહીં વાંચેલા કે સૂત્રધારે શીખવેલા નિયમોનું પાલન કરવા છતાં એકટરને એ વિષે પોતાની તરફની સ્વતંત્રતા અને અને સર્જકતા સારૂ છૂટ અને જગ્યા તો છે જ. વસ્તુસ્થિતિ આવી હોઇને એક એકટર, અમુક ભાવ દર્શાવવા અર્થે, કોઇ અમુક એકજ અવયવને, બીજા કોઇ એકટરની રીતથી અલગ પ્રકારે સફળતાપૂર્વક વાપરી બતાવી શકે એ સમજી શકાય એવી વાત છે.

જેમ દરેક લેખક તેમ પ્રત્યેક એકટર પોતે એક્ટિંગ વિષયક પોતાની ખાસ શૈલી ધરાવે છે. આથી અમુક જ નિયમ પ્રમાણે ચાલવા છતાં તે નિયમને અમલમાં મૂકવાની શૈલી જુદી પડે એ સ્વાભાવિક છે. માટે જ અમેરિકન રંગભૂમિનો એક પ્રખ્યાત સૂત્રધાર; David Blasco પોતાની નાટક મંડળીના સર્વે અભિનેતાઓને અને અભિનેત્રીઓને 'રીહર્સલ' દરમિયાન હમેશાં આ પ્રમાણે ચેતવણી આપતો *Do this but do not imitate me. Do it in your own way.* વાંચકોએ અને ધંધાદારી કે બિનધંધાદારી અભિનેતાઓએ આ ચોપડી માહેલા નિયમોને પણ એવી જ સલાહ આપતા સમજી લેવા.

આ અદના કૃતિને જન્માવવામાં બે ભાવનાઓ કારણભૂત બની છે; એક તો: લખનારનો અભિનયકલા પરત્વેનો રાગ અને બીજી: આપણી ગુજરાતી, હિન્દી, ઉર્દૂ રંગભૂમિઓ પર ભજવાતાં નાટકોમાં તથા રોશનદાર પડદા પર રજૂ થતાં ચિત્રોમાં દેખાવ દેતી એક્ટિંગને લગતી તરેહવાર અફસોસકારક ઉણપો ને અક્ષમ્ય ખામીઓ જોતે જોતે ઉપજેલી વ્યથા છે. પુસ્તકમાં એક્ટિંગ સમ્બન્ધી જે ૧૦૭ પરચુરણ

રચનાઓ અપાઈ છે તેમાના મોટા ભાગની સૂચનાઓને ઘડવાના વિચાર, પ્રેક્ષાગારમાં બેઠે બેઠે આપણી દેશી રંગભૂમિઓની અભિનય વિષયક નબળાઇઓ કિંવા ખોડખાંપણો જોઇને ઉભરાએલા દર્દમાંથી જ મને સૂઝયા છે

અલબત્ત આ જાતનુ પુસ્તક લખતી વળાએ એક ગુજરાતી લેખે, ગુજરાતી રંગભૂમિની સુધારણાનો જે પ્રશ્ન ચર્ચાઇ રહ્યો છે તેનો ખ્યાલ આ લખનારને થયા વિના રહે જ નહીં રંગમંચ ઉપર ચાલુ ને ચાલુ જોવાની અભિનયકલા એ પણ આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિની અવદશાનુ એક સબળ કારણ છે અને આપણા ચિત્રપટો પણ હજી જોઇએ એવા કલાપૂર્ણ બની શકતા નથી તેનુ પણ એક મુખ્ય કારણ એ જ છે

અત્રે મારુ કાર્ય (ઘણી ઇચ્છા છતા પણ) ગુજરાતી રંગભૂમિને કેમ સુધારી શકાય તેના ઉપાયો સૂચવવાનુ નથી આ નમ્ર લેખક તો ખરા દિલથી એટલું જ ઇચ્છે છે કે આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિની બહેતરી અર્થે આપણા ઇલાકાની સરકારે, હાઇસ્કુલો અને કૉલેજોમા અભિનય કલા શીખવવાનો પ્રબન્ધ હવે વિના વિલમ્બે કરવો ને એ સારુ અભિનય શિક્ષકો મેળવવાની તથા એકટિંગના પાઠ્ય પુસ્તકો તૈયાર કરવાની ગોઠવણો પણ કરવી એકટિંગ વિષયક આ અદના કૃતિ લાગતાવળગતા સર્વે ને માટે એક પાઠ્ય પુસ્તક સમાન થઇ પડે કે નહીં તેનો અભિપ્રાય આપવાનુ કાર્ય સુજ્ઞ વાચકોને અને સમજદાર સમાલોચકોને સોંપી, મારે તો હવે એ જ ઇચ્છવુ અને માગવુ રહ્યુ કે નજદિકના ભવિષ્યમા આ, અને એનાથી યે સરસ રંગભૂમિ વિષયક પુસ્તકો આ લખનાર કરતા પણ વધારે લાયક લેખકો દ્વારા બહાર પડે—પ્રેક્ષકો અને એક્ટરો તેનો લાભ લીએ, આચાર્યો અધ્યાપકો

અને વિદ્યાર્થીઓ પણ તેનો ઉપયોગ કરે અને તેઓ અભિનય કલાની અદ્રતીનાં તથા આપણી રંગભૂમિના પુનરુદ્ધારનાં કાર્યમાં પોતાનો વચનો ઓછો પણ સબળ ફાળો આપે ! અસ્તુ !

પુસ્તકમાં છેવટે જે બણ પુરવણીઓ આપી છે તેમાંની પહેલી મુમ્બઇના 'ગુજરાતી' અઠવાડિકમાં અને ત્રીજી મુંબઇના 'ફુરસદ' માસિકમાં આવી ગઇ છે. એ છેલ્લીમાં કેટલાક સુધારા વધારા કર્યા છે.

આ ગ્રન્થ એની કેટલીક ખાસ ખામીઓ ધરાવે છે એ મારી જાણ બહાર નથી: મુખ્ય કરી વિષયોનો પૂર્વાપર સમ્બન્ધ અનેક સ્થળે સચવાયો નથી. પરન્તુ એ દોષ જાણી જોઇ ઉપસ્થિત થયો નથી. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ્ માટે તૈયાર કરેલા ૩૫ પાનનાં એક નાનકડા નિબન્ધમાંથી, પાછળથી ૩૦૦ પાનનું મોટું પુસ્તક બનાવવા જતાં સ્વાભાવિક મુશ્કેલી નડે જ. વળી જેમ જેમ અભ્યાસન સાધનો એક પછી એક જુદે જુદે વખતે, મળવા પામે તેમ તેમ છૂટક છૂટક લખાતું-છાપખાનામા જતું–વળી નવી નવી સામગ્રી મળતી–વળી લખાતું–વળી છપાતું એમ કટકે કટકે કામ થતું અને તે પણ અમુક મુદતમાં જ પુરું કરવાનું હોઇ મજકૂર ક્ષતિ થવા પામી છે જે માટે હું જાતે દિલગીર છું. પુસ્તકને છેડે જે ગ્રન્થસૂચી રજૂ કરી છે તે માંહેલાં એકાદ બે ગ્રન્થો સિવાય બાકીના બધા જ એક પછી એક (મને તેમની જુદે જુદે સમયે જેમ જેમ ખબર મળતી જાય તેમ તેમ) ઇંગ્લાંડ અને અમેરિકાથી મંગાવેલા મારા હાથમાં આવતા. અભ્યાસ કરવા લાયક જોઇતાં સર્વે પુસ્તકો જોઇએ ત્યારે એકી વેળાએ સામટાં નહીં મળવાની સ્થાનિક અગવડને લઇને–અને પ્રમત્ત સંજોગવશ જે પહેલુ લખાય તે પહેલુ જ છપાઇ જાય ને જે પાછળથી મળે તેનો ઉપયોગ પાછળથી જ થાય

એટલે કંઇક જગ્યે પૂર્વાપર સમ્બન્ધ અને કોઇક સ્થળે પુનરાવર્તન થવા પામ્યું છે તે માટે સુજ્ઞ વાંચકોની ક્ષમા ચાહવીજ રહી.

અંતમાં, આ ગ્રન્થને એક અભ્યાસીની દૃષ્ટિથી તપાસીને 'પૂર્વ રંગ' રૂપી પ્રસ્તાવનાથી દીપાવવા કાજે તેના વિદ્વદ્વર્ય લેખક **શ્રીમાન ડૅા. રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક એમ.એ; પીએચ. ડી. (લંડન)** નો અંત કરણપૂર્વક આભાર માન્યા વિના આ ઉપોદ્ઘાત બધ કરી શકાય એમ નથી. શ્રીયુત રમણલાલ યાજ્ઞિક ગુજરાતના એક પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન લેખક જ નહીં, પરંતુ હિન્દી તથા યુરોપીય રંગભૂમિ-શાસ્ત્રના પ્રખ્યાત થઇ ચૂકેલા નિષ્ણાત છે; **'The Indian Theatre'** નામનો તેમનાથી લખાએલો મહાનિબન્ધ ગ્રન્થ સ્વરૂપે ઇંગ્લાંડ તેમજ અમેરિકામાં છપાઇ ચૂકયો છે. એમને હૈયે ગુજરાતી રંગભૂમિની સુધારણાનો પ્રશ્ન ગત દિવસ પ્રજળતો રહે છે. એમની એ મહત્વાકાંક્ષા એઓશ્રી છેલ્લાં કરાંચીમાં આવ્યા હતા તે વેળાના એમના વહેવારુ સુચના સાયના ભાષણોમાથી જણાઇ આવતી હતી એઓશ્રી **"ગુજરાતી રંગભૂમિ પરિષદ"**ના સામાન્ય મંત્રી છે. અમદાવાદ ખાતે ભરાએલાં ગુજરાતી સાહિત્ય સંમેલનના બારમા અધિવેશન પ્રસંગે સૌથી શ્રેષ્ટ નિબન્ધ સારુ જે સુવર્ણચંદ્રક એમને ભેટ કરાયો હતો તે પણ **નાટ્ય** નાજ વિષયને સફળ ચર્ચવા સારુ જ હતો. આવા એક વિદ્વાન, સાહિત્ય તેમજ કલાપ્રેમી લેખક બન્ધુ પાસેથી પ્રકાર યોગ્ય 'આદિ વચન' મળી રહે એને આ લખનાર ઉપકૃત ભાવે પોતાનું સદભાગ્ય સમજે છે.

નં. ૧૪ પારસી કોલોની, કરાચી. **ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતા**

શનિ, તા. ૨-૪-૧૯૩૮

એક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ

યાને

વ્યવહારોપયોગી અભિનય

અનુક્રમ

પ્રકરણ		પૃષ્ઠ
૭	પારિસ્થિતિના કેટલાક પ્રકારો	૩૦
૮	ચાલવાના પ્રકાર .	૩૨
૯	હથેળી, આંગળી અને અંગૂઠા વડે દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો	૩૩
૧૦	શીર્ષ સ્થિતિ	૩૬
૧૧	નયન સ્થિતિ	૩૭
૧૨	કપાળના ભવાના પાંપણના નસકોરાના મુખના હોઠના ગાલના અને હડપચીના દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો	૩૯
૧૩	ખભાના છાતીના ધડના થાપાના કોણીના ઘૂંટણના દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો	૪૨
૧૪	ચેષ્ટા પ્રકાર	૪૫
૧૫	મુખ્ય મુખ્ય નાટકીય ભાવો તેના અભિનય સાથે	૪૯
૧૬	પ્રાચીન હિન્દમાં ભવાઇકાર્ય અભિનય	૫૪
૧૭	આપણી રંગભૂમિ ઉપરના કેટલાક અભિનયદોષને લગતી વહેવારુ સૂચનાઓ .	૫૮
૧૮	મૂક અભિનયની મહત્વતા	૭૨
૧૯	ધંધાદારી તેમજ બિન ધંધાદારી એક્ટર વર્ગને કામમાં આવે એવી ૧૦૭ પરચુરણ વહેવારુ સૂચનાઓ [૧ થી ૧૪] ...	૭૭
૨૦	સૂચનાઓ ચાલુ [૧૫ થી ૩૦] ...	૯૦
૨૧	સૂચનાઓ ચાલુ [૩૧ થી ૪૨] ...	૧૦૦
૨૨	સૂચનાઓ ચાલુ [૪૩ થી ૫૬] .	૧૦૮
૨૩	સૂચનાઓ ચાલુ [૫૭ થી ૭૦] ...	૧૧૮

आंगिकं भुवनं यस्य वाचिकं सर्ववाङ्मयम् ।
आहार्यं चन्द्रतारादि तं नुमः सात्विकं शिवम् ॥

અર્થ: જગત આખું જેનાં અંગોનો અભિનય છે, જેની વાણીના અભિનયમાથી સર્વ સાહિત્ય પ્રકટ્યું છે અને ચંદ્ર તારા ઇત્યાદિ જેનાં વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજાવટ (આહાર્ય) જેવા છે તેવા સદ્‌ગુણી શિવ (ઇશ્વર) ને અમો નમીએ છીએ

ઍક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ

પ્રકરણ ૧ લું

શિક્ષણ કે અનુભવ?

ઍક્ટિંગ યાને અભિનયનો વિષય એટલો બહોળો છે કે એના એક નહીં પણ અનેક ગ્રન્થો બનાવી શકાય; પરંતુ અત્યારે આપણે એને, અગત્ય પૂરતી બધી માહિતીવાળા એકજ પુસ્તકમા સમાવી દેવાનો હોવાથી ઘણું વિશાળ રૂપ આપ્યું નથી.

એક સારા 'ઍક્ટર' યાને અભિનેતા અને એક સારી 'ઍક્ટ્રેસ' યાને અભિનેત્રી થવા કાજે ઉમેદવાર જિજ્ઞાસુઓને નાટકીય કળા કૌશલ્ય (Theatrical Art and Craft) ને લગતા અનેકવિધ વિષયો જાણવા કરવાના હોય છે. વક્તૃત્વ (Oratory) નૃત્ય

(Dancing) પટાબાજી, સંગીત, વસ્ત્રપરિધાન (Costuming) કળા, મુખસજાવટ (Make up) અને છેવટ 'આર્ટ ઑફ ઍક્ટિંગ' એટલે અભિનય કળા એમને સંપાદન કરવાનાં હોય છે. અત્રે એક 'ઍક્ટિંગ' સિવાય બીજી બધી બાબતોને જતી કરી છે.

ચાર પ્રકારના અભિનય

'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં ચાર પ્રકારના અભિનય દાખવ્યા છે.

૧. કાયિક
૨. વાચિક
૩. આહાર્ય
૪. સાત્વિક

વાચિકમાં વાક્ચાતુર્ય આવી જાય છે.

આહાર્યમાં વસ્ત્રપરિધાન (Costuming)ની તથા મુખસજાવટની કળા આવી જાય છે

સાત્વિકમાં જે ખેલ ભજવવાનો હોય તેના વસ્તુ (Plot) અંગે જે જે જુદી જુદી લાગણીઓ અને ધૂનો (Moods) પ્રદર્શિત કરવાનાં હોય તેની સમજણ સમાઇ જાય છે.

કાયિકમાં કાયા યાને શરીર વડે થતી 'ઍક્ટિંગ' આવી જાય છે, જેને આપણે અત્યારે 'અભિનય કળા' કહીએ છીએ. આ પુસ્તકમાં આ કાયિક અભિનય કળાની વ્યવહારોપયોગી સમજણ તથા સૂચનાઓ રજુ કરવામાં આવ્યા છે.

અભિનય વિષે આપણે ત્યાં અતિ ઓછુંજ લખાયું છે. એમાં યે અન્ય સ્વરૂપે તો કેવળ એકજ કૃતિ જાણીતી છે. તેમાં પણ માત્ર શાસ્ત્રીય તથા સૈદ્ધાન્તિક પદ્ધતિએજ વિવેચન કરવામાં આવ્યુ છે. આ નિબંધ એના નામ પ્રમાણે અભિનયની વ્યવહારુ દિશા દાખવે છે

ઍક્ટિંગ શીખવેલી શીખાય ખરી?

જેમ પાઠશાળાઓમા કે વિદ્યાપીઠોમાં બીજા બધા વિષયો શીખવવામા આવે છે તેમ પાઠો શીખાડવે અભિનય શીખવાડાય ખરો? ખચિત, આ એક પ્રશ્ન છે 'હા' અને 'ના' એવા બે મત એના હોઇ શકે: કોઇ અનુભવનીજ આવશ્યકતાને આગળ પાડે અને કોઇ અનુભવ પહેલા શિક્ષણની ખાસ અગત્યતા જણાવે. જો આપણે તપાસ કરીએ તો આપણે ત્યા નાટકીય કળાના જાણકારો તથા તજ્ઞો વટીકમા એ વિષે મતફેરીજ જણાશે ખુદ વિલાયતમા અને પશ્ચિમમાં પણ એ પરત્વે એકેકથી ઉલટા અભિપ્રાય જાહેર થએલા છે દૃષ્ટાંત લેખે ઈંગ્લાંડના બે મહાન અભિનેતા સર હેન્રી અર્વિંગ અને સર બીરબ્હોમ ટ્રી શીખવેલા અભિનયમા માનતા ન હોતા. એથી ઉલટુ નાટયકળા વિશારદ સર આર્થર પીનરો, ડેવિડ બ્લેસ્કો, વિલિઅમ સેમોર તથા જોસેફ જેફરસન જેવી પ્રખ્યાત વ્યકિતઓ નાટકીય શાળાઓ (Dramatic Schools) ની ઉપયોગિતાનો મક્કમ સ્વીકાર કરે છે.

સાદી સમજ શું કહે છે?

હવે ત્યારે ખરુ શું? બેમાથી કયા મતવ્યને આપણે સ્વીકારવુ? એ માટે સરસ રસ્તો તો એજ છે કે મતવ્ય કોનું છે અને કયાથી આવે છે તેનાથી નદોરવાતા પ્રથમતઃ આપણી પોતાની સાદી સમજનોજ આશ્રય લેવો. કોઇ પણ વિષયમા નિપુણતા પ્રાપ્ત કરવા જગતમા સાધારણે શું થાય છે? શિક્ષણ અને તે સાથે અભ્યાસ (Practice) એ બન્નેનો ખપ પડે છે કે નહીં? કોઇ પણ કળા કિસબ, હુન્નર, આ બેમાથી માત્ર એકની જ સહાયતા વડે, સારી રીતે સંપાદન થવાં અશકય છે એવા ખાતરીપૂર્વક અનુભવની સાક્ષીને આપણે સહેલાઇથી આ પ્રશ્નનો ફેંસલો કરવાને વાપરી શકીએ છીએ પ્રથમ તો આપણને એજ વિચારવાનુ રહ્યું કે જો કેવળ ધંધાદારી કે

ભિન ધધાદારી રંગભૂમિ ઉપરનેા અનુભવ અભિનેતાઓ માટે પૂરતેા હેાત તેા આપણેા આ પવિત્ર આર્યદેશ કે જેણે "નાટ્યશાસ્ત્ર" દ્વારા નાટ્યકળા સૌથી પહેલા જગતને શીખવી તે નાટ્યશાસ્ત્રોને ખાસ રચવા પ્રકટાવવાની અગત્ય, આપણા પ્રાચીન ઋષિ મુનિઓએ અને અન્ય પૂર્વગામી લેખકોએ જોઇજ ન હેાત ખાનગીમાં કે જાહેરમા અભિનય કરવા માડવાથીજ આપ મેળે અભિનયની સપૂર્ણ સમજ સપાદન થઇ શકની હેાત તેા પછી અગવિક્ષેપ અને મુદ્રા આદિ વિદ્યાઓનુ જ્ઞાન શા માટે લખી કરી મનુષ્યોને આપી જવાનેા શ્રમ તેઓએ નાહક લીધેા ?

"પ્રત્યેક કળા એનુ પેાતાનુ વ્યાકરણ ધરાવે છે"

પશ્ચિમની પ્રજાઓ નાટ્યકળાની પ્રાપ્તિ કાજે અભ્યાસ (practice) પહેલા શિક્ષણની બાબદમાં એટલું બધું તેા માને છે કે ત્યાના એ જાણકારેા પાસેથી નાટકીય શિક્ષણની તરફેણમા જેવ તેવા માગેા તેટલા પ્રમાણેા મળી શકે એમ છે. એ બધાને અત્રે ટાકી બતાવવાની જરૂર રહેતી નથી માત્ર એકથી જ સુજ્ઞ વાચકોની ખાતરી થઇ શકે એમ છે. તે એટલું તેા સુદર અને સબળ છે કે અત્રે તેને રજૂ કરવાની લાલચને અટકાવી શકાય એમ નથી. ફ્રાન્સની નામીતી "Paris Conservatoire" નામે ઓળખાતી નાટકીય શિક્ષણ આપતી પાઠશાળાના એક પ્રખ્યાત પ્રોફેસર નામે *M. Regnier* લખે છે

"*A person* is *no more born* an actor than he is born a painter, a sculptor or a poet. *Nature doubtless provides the inclination but this* is *not sufficient to make an artist.* There is a grammar in all the arts. The player has his own It is

necessary that he should learn it and that he should know it Stature, voice, instinct, inspiration, physiognomy are, of course, the great natural endowments, *but they will be valueless if the actor has not added to them a complete knowledge of the secrets of his profession*, if he does not possess command of the tools of his trade In conclusion, I believe that for the actor neither chance nor imagination, or, as some call it, inspiration, can replace *study* The professional instruction of the actor is not destructive to his originality, but is on the contrary a *marvellous foundation* for it

અર્થ: જેમ એક ચિત્રકાર, શિલ્પી કે કવિ જન્મથીજ તેના હેાતા નથી તેમ એક અભિનેતાનુ પણ સમજવુ કુદરત, નિશક આંતરલક્ષણ પૂરૂ પાડે છે; પરતુ કળાકાર બનવા માટે તેટલુ બસ નથી સર્વ કળાઓ તેનુ પેાતાનુ આમ વ્યાકરણ ધરાવે છે, તે પ્રમાણે અભિનેતા પણ ધરાવે છે. માટે એ શીખીને જાણી લેવુ જરૂરનુ છે સારેા બાંધેા, સુસ્વર, પ્રેરણા બુદ્ધિ, અતપ્રવૃતિ, સારેા ચહેરેા એ અલબત્તા બધી કુદરતી બક્ષેશેા છે પણ એ સર્વે મહીં જો અભિનેતા પેાતાના રહસ્યેાનુ સપૂર્ણ જ્ઞાન ઉમેરે નહીં તથા પેાતાના કામ યેાગ્ય હથિયાર ઉપર જો તે પેાતાનેા અધિકાર બેસાડે નહીં તેા તે બધુ હેાવુ વ્યર્થ અને નિર્મૂળ થવા પામશે અતમાં હું માનુ છુ, કે અભિનેતા કાજે, ભાગ્ય, તર્ક, કલ્પના બુદ્ધિ, અથવા તેા જેને કેટલાકેા પ્રેરણા કહે છે તે કદી પણ શિક્ષણની જગ્યા લઇ શકે નહીં અભિનેતાનુ ધધાદારી શિક્ષણ તેની

મૌલિકતાનું વિઘાતક નથી તેથી ઉલટું, એ શિક્ષણ તો અભિનેતા કાજે ચમત્કારિક પાયા સમાન થઈ પડે છે ”

અલબત્ત, આપણે એમ નથી કહેવા માગતા કે અભિનયના લખેલા ગમે એટલા પાઠો પઢવાથી નાટકીય જીવન ગુજારવાને ઈચ્છાતુર બનેલાઓ નક્કી હેન્રી અર્વિંગ કે સાહેબ બર્નાર્ડ અથવા કોઈ ખટાઉ કે બાપુલાલ બની જશે પણ જો અભિનયવાંચ્છુ વ્યક્તિઓ પોતાની અંતર્ગત શક્તિને નાટ્ય વિષયક વહેવારુ સૂચનાઓની અને શિક્ષણોની સહાયતા આપે તો તેમાં તેમને ખોવાનું કશું નથી મેળવવાનું તરેહવાર અને અવશ્ય છે જ

યુરોપ–અમેરિકાની નાટકીય શિક્ષણ–સંસ્થાઓ

આટલા જ સારુ યુરોપ કે જ્યાં નાટયકળા તેના ઉચ્ચ સ્વરૂપમાં ખીલી રહી છે અને જ્યાં હવે કળાનો ગંભીરાઈથી વિચાર થતો રહે છે ત્યાં રંગભૂમિઓ સારુ, સરસ અભિનેતાઓ પૂરા પાડવા ખાતર જગે જગે *National Conservatories* યાને નાટકને લગતું સર્વ **પ્રકારનું જ્ઞાન આપનારી તથા તેને લગતી વહેવાર તાલીમ આપનારી લગતી શાળાઓ અને મહાશાળાઓ** સ્થાપવામાં આવી છે રાજ્ય પોતે આ ખાતાઓ ચલાવે છે અને સરસમાં સરસ એવા અધ્યાપકો ત્યાં શિક્ષણ આપે છે પારીસમાં તો સરકાર હસ્તક ચાલતા આવા નાટકીય–કેળવણી ખાતાઓમાં કેવળ સુનંદા કળા સ્વામીઓને જ તથા નાટકના ધંધામાં પાકટ અને વયોવૃદ્ધ બનેલા અભિનેતાઓને ખાસ રોકવામાં આવે છે આ નમુનેદાર સંસ્થામાં શીખતા વિદ્યાર્થીઓની જાહેર રીતે દર સાલ પરીક્ષા લેવાય છે અને એમાં ઉત્તીર્ણ (*Pass*) થયેલા–સ્નાતક (Graduates) બનેલા વિદ્યાર્થીઓ રાજ્યની રોકડી સહાયતાથી ચાલતી નાટક કંપનીઓમાં તુર્તજ જોડાઇ પણ જાય છે ત્યાંની પ્રખ્યાત નાટયશાળાઓ

"Theatre Fran" અને "Odeon" મા કામ આપતા અભિનેતા વર્ગમા અનેક એના ફત્તેહમદ વિદ્યાર્થીઓ, પાછળથી સુનદા નટ નટીઓ લેખે જાહેર થવા પામ્યા છે અને વળી એક બીજી પણ સત્યાઇ નોધવા જેવી છે કે ફ્રેન્ચ રંગભૂમિઓ પર ભાગ ભજવતા સો ખેલાડીઓમાથી નવાણુ, આ "Conservatoire" માથી જ 'પાસ' થયેલા સ્નાતકો હોય છે

જર્મની અને ઇટલીમા પણ આજ પદ્ધતિએ કામ ચાલે છે ત્યા રંગભૂમિ પર જોડાવા પહેલાલગભગ એકેએક અભિનેતાએ "Conservatoires" મા અથવા "Dramatic Schools"મા નાટ્યકળાનુ પ્રાથમિક શિક્ષણ લીધુ જ હોય છે ત્યાની નાટક કુ પનીના પ્રતિનિધિ, એ ધધામા જોડાવા ઇચ્છતા ઉમેદવારને પહેલો જે પ્રશ્ન પૂછે છે તે આ નહીં કે "તમારો અનુભવ કેટલો છે ?" પરતુ એજ કે "તમારી **શિક્ષા** (*Training*) કેટલી અને કેવી છે ?" "તમે કઇ શાળાના સ્નાતક છો ?"

અમેરિકામા રાજ્યની મુરબ્બીગીરી હેઠળ નહીં, પરતુ ખાનગી માહમથી ચાલતી નાટકીય શિક્ષણ શાળાઓ સખ્યાબધ છે તેમા સૌથી પુરાણી અને પ્રખ્યાત સસ્થા ન્યુયોર્કની "*American Academy of Dramatic Arts*" છે. ત્યા નાટકનો ઇતિહાસ નાટકનુ સાહિત્ય, સ્વર (Voice) જ્ઞાન, અભિનય, મુખસજાવટ ઇત્યાદિ ધણુ યે શીખવવામા આવે છે

ઇંગ્લાંડમા પણ, અનુભવ પહેલા શિક્ષણની અગત્યતાને પિછાણી ત્યા પણ ઘણીએક Dramatic અને Elocution Schools ચલાવવામાં આવે છે એમા મુખ્ય Ben Great Academy of Acting" 'Chas Seymour's Dramatic Classes" "Central School of Speech Training and Dramatic Art" પ્રખ્યાત છે

આ બધા નાટકીય કેળવણી ખાતાઓનું અસ્તિત્વ, અભ્યાસ (Practice) પહેલાં શિક્ષણની પદ્ધતિનું વાજબીપણું ખુલ્લું પૂરવાર કરે છે વળી આ સંસ્થાઓ કાંઇ આજકાલની ઊભી થયેલી નથી એમાંની કેટલીક તો ઘણી પુરાણી છે અને રંગભૂમિ લાયક અભિનેતાઓ એમાંથી મળી આવતા ન હોત તો આદ્યશિક્ષણ (Primary training) આપતી શાળા પાઠશાળાઓ નકામી ગણાઇ તે દિની બંધ પડી હોત–કહો એવી શિક્ષણ પ્રથા જ આપ મેળે નષ્ટ થઇ ગઇ હોત

અફસોસ ! આપણે ત્યાં તો એવું કશું જ ન મળે ! પરિસ્થિતિ જ જાને એવી કંગાલ છે કે પશ્ચિમમાં જેમ છે તેમ, અભિનય પ્રાપ્તિની હોંશ રાખનારાઓ માટે તથા નાટકીય જીવન ગુજારવાને ઇચ્છાતુર બનેલાઓ માટે આ દેશમાં શાળા, વર્ગ, મંડળ કે "Club" હોવા થવાની આશા યે કેમ રખાય ! હમણાં તો તેમના સારુ માર્ગ એજ છે કે ગમે તો, તેઓ સીધે સીધા ધંધાદારી રંગભૂમિની અનુભવશાળામાં દાખલ થઇ જાય; ગમે તો બિન ધંધાદારી નાટક કરનારાઓ વચ્ચે જઇને ત્યાં પહેલા પાઠો શીખવા માંડે કે ગમે તો અભિનયકળાના વહેવારો પયોગી શિક્ષણો જ્યાંથી મળે ત્યાંથી મેળવી વાંચી અને જાણી લીએ અને તે આધારે પણ અભિનયની દિશામાં પોતાની બને એટલી પ્રગતિ કરે.

નૈસર્ગિકતા (Naturalness) વિરુદ્ધ નિયમ દર્શક ચોકસાઈ

વ્યવહારોપયોગી અભિનય અથવા અભિનયની વહેવારુ સૂચનાઓ આવું કાંઇક જ્યારે જ્યારે બોલાય કે લખાય ત્યારે ત્યારે તેની સામે ટીકાકારો પ્રમાણિકપણે આ વિચાર જાહેર કરે છે કે નૈસર્ગિકતા અને નિયમદર્શક ચોકસાઇ એ બે કદી પણ સાથે સાથે ચાલી શકતા નથી ચોકસાઇ ગખવા ને પાળવા જતા નૈસર્ગિકતાનું

ખૂન થાય છે. પહેલા વિચારે આ કથનમાં કાંઇક સત્યાઇ રહેલી લાગે છે, પરન્તુ વાસ્તવિક તેમ નથી.

સત્ય આમ છે કે પ્રત્યેક લલિતકળા વિષયક આવડત મહીં, તેની દેખાતી નૈસર્ગિકના પાછળ નહીં દેખાતા ચેાક્કસ નિયમેાનું અસ્તિત્વ હેાય છેજ. ચેાકસાઇઓને અણદીઠપણે (અને તે અણદીઠ હેાય તેાજ સારું) ત્યાં હેાવા રહેવાનું સ્થાન તથા આવશ્યકતા છેજ. જો કાઇ કળા વિષે તેની નિયમદર્શક ચેાકસાઇઓ હેાય નહીં તેા કળા પેાતાની મર્યાદા ચૂકી જઇ પેાતાનું બાહ્ય સૌન્દર્ય (બાહેરની સુંદરતા) ગુમાવી બેસે અને જો તેથી ઉલટું, ચેાકસાઇઓ કળાના સંબંધમાં છતી પડે, પેાતાનેા બાબ્બસુમ દેખાવ (Exhibition) કરતી થઇ જાય તેા કળા પેાતાનું **આંતર સૌન્દર્ય** (Inner Beauty) બગાડી નૈસર્ગિકતાથી વેગળી થવા પામે. આટલા માટે વહેવારુ સૂચનાઓ તથા શિક્ષણેા વડે અપાતી નિયમબદ્ધતા દર્શક ચેાકસાઇઓને નૈસર્ગિકતાની શત્રુ લેખવા બદલે-તેમને એકેકથી છુટાં પાડવા બદલે, જો ચેાકસાઇઓ ઉપર નૈસર્ગિકતાનું પડ ચઢાવવામાં આવે તેા તેવી અભિનયસંપત્તિ બહુધા સફળ થવા પામે એમાં કશેા શક નથી.

પ્રકરણ ૨ જું

ઍક્ટિંગ તે શુ

રંગભૂમિની અભિનય કળાનુ વહેવારુ પાસુ આપણે જોઇએ તે પહેલાં ઍક્ટિંગ યાને "અભિનય" તે શુ અને તે શા માટે યોજાયો છે તેનો અગત્ય પુરતો વિચાર થોડાક શબ્દોમા કરી લેવો ઉચિત સમજાશે

અભિનય શુ શાને માટે ?

રંગભૂમિ ઉપર પાત્ર ભજવવા કારણે થતી ભાવદર્શક જે ચેષ્ટાઓ અને શરીરના અંગ ઉપાંગ તથા અવયવો વડે થતું જે હલન ચલન તેનું નામ 'અભિનય' અભિનયની આ સાધારણ ઓળખાણ કિંવા વ્યાખ્યા થઇ પરન્તુ એટલાથી જ અભિનયનો પૂરો અર્થ આવી શકતો નથી સમજ અધૂરી જ રહે છે અને તેમાથી ત્રણ પ્રશ્નો ઉદ્ભવે છે—ચેષ્ટા કોણ કરે છે ? ચેષ્ટા શાથી કરે છે ? ચેષ્ટા શામાટે કરે છે ?

એનો ઉત્તર આ પ્રમાણે મળે છે ચેષ્ટા જીવ યાને આત્મા પોતે કરે છે પોતાના શરીરને અને શરીર માહેના અંગ ઉપાંગો અને અવયવોને અમુક અમુક સ્થિતિઓમા લાવીને અથવા તેમના વડે કોઇ જાતની ક્રિયા કરી બતાવીને ચેષ્ટા કરવામા આવે છે શા માટે એમ કરવામાં આવે છે ? પ્રેક્ષકો સામે કોઇક ખ્યાલ કે અભિપ્રાયને જોશભર વ્યક્ત કરવાને માટે ટૂંકમા લેતા, જો આપણે અભિનય કળાને ધનુર્વિદ્યા યાને ધનુષ્ય વાપરવાની કળા સાથે સરખાવીએ તો અભિનય એ કાઇ જ નહીં પણ આત્માએ અમુક મત કે લાગણીનું નિશાન ભેદવા કાજે પ્રેક્ષકો ભણી ફેંકેલું બાણ છે, અને કમાન લેખે અહીં કામ કરે છે ઊર્મિ યાને લાગણી

ત્રણ પ્રકારના કાર્યો

અભિનય એટલે કે રંગભૂમિ પર થતી હાવ ભાવની રજૂઆતઃ એને આપણે બીજા શબ્દોમાં **ઊર્મિઓનું કાર્યમાં થતુ પરિવર્તન** પણ કહી શકીએ. એમ જોતાં રંગભૂમિ પર થતાં સર્વે કાર્યો ત્રણ મુખ્ય વર્ગમાં વહેંચાઇ જાય છેઃ- **૧. અનાવેશક કાર્ય. ૨ આવેશક કાર્ય. ૩ અત્યાવેશક કાર્ય** એ ત્રણ પ્રકારો પાછળ તેના સર્જક લેખે કઇ વસ્તુ કામ કરે છે ? પાત્રાલેખન (Characterization) પ્રમાણે હોવી જોઇતી અભિનેતા કે અભિનેત્રીની ભાવના યાને ધૂન. એ ધૂન પ્રમાણે જ્યારે શાન્તિ, સ્વસ્થતા, આરામ, મંદતા આદિ રંગભૂમિ ઉપર દેખાવ દે છે ત્યારે કાર્યો પોતાનો **અનાવેશક પ્રકાર** રજૂ કરે છે; જ્યારે ધૂન કરડાકી, જુસ્સો, સાહસ, દ્રઢતા, વીરતા અને એવા મળતા આવતા ગુણો દાખવે છે ત્યારે કાર્યો **આવેશક પ્રકારનાં** પ્રકટવા પામે છે, અને જ્યારે પ્રખર ઝનુન, ઉનમાદ, ઘેલછા, ઉગ્રતા, સ્વભાવની ભયંકરતા આદિ ધૂનો રજૂ થાય છે ત્યારે રંગભૂમિ ઉપરનાં કાર્યો **અત્યાવેશક પ્રકાર** ધારણ કરે છે

બે માનસિક લાયકાત

અભિનય કળાના વહેવારુ શિક્ષણો સમજવા પહેલાં અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ બે માનસિક લાયકાતો મેળવવી જોઇશે. એ વિના એના શાખેલા બધા વહેવારુ પાઠો વ્યર્થ જવાના છે. પહેલું તો આ કે, અભિનેતા નાટ્યકૃતિ વિષે અને પોતાના પાત્ર વિષે તેના કર્તા નાટ્યકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ જાણી લીએ; અને બીજું આ કે પોતાના પાત્રનો અર્થ અને નમુનો એ પિછાણી લીએ. આ બેવડી સમજદારી વિના અમુક તમુક અભિનય તેની પોતાની પાસેથી કેવુ અને કેટલું કામ માગી લે છે તેનો ખ્યાલ અભિનેતાને સંપૂર્ણપણે તથા યોગ્ય પ્રકારે

થવો અશક્ય છે. એ એવડી કુશળતા હસ્તગત કરવા માટે કાંતો એણે આખી નાટકકૃતિ વાંચી જઈ પોતાની વિચાર બુદ્ધિનો ઉપયોગ કરવો, કાંતો ખુદ નાટકકર્તાને જઈ મળી તેને પૂછીને માહિતગાર થવું. કાંતો જેના હાથ નીચે પડે કામ કરવો હોય તે અભિનયાચાર્ય (Teacher of Acting) ની પાસે જઈ તેની સલાહ પૂછીને તે પ્રમાણે વર્તવું.

અભિનય: આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી

આટલું સમજ્યા પછી એણે પોતાની પાત્રભજવણીમાં જ્યાં જ્યાં આત્મલક્ષી અભિનય એટલે કે પોતાને લાગુ પાડીને કરાતો અભિનય, તથા જ્યાં જ્યાં પરલક્ષી એટલે કે અન્ય પાત્રને લાગુ પાડીને થતો અભિનય કરવાનો હોય ત્યાં ત્યાં અને ત્યારે ત્યારે તેણે કેવો કેવો અભિનય કરવો તેનો મનથી પૂર્ણ વિચાર આગમજથી જ કરી રાખવો ઘટે. એ વિના, ખરે સમયે તે પોતાના અભિનયની અનુકૂળતાને સમજવા સાચવવાને તથા તેની ગતિ અને મર્યાદાને રોકવવાને જેવો જોઇએ એવો સફળ થઈ શકે નહીં

અભિનય અને વાણીનો સમ્બન્ધ

વળી તેણે એક ત્રીજી વાતનો પણ પૂર્વ વિચાર કરી રાખવો જોઇશે, આ પૂર્વ વિચાર તે પ્રત્યેક ચેષ્ટાનું સ્થાન નક્કી કરવા વિષેનો છે; કારણ અભિનયના સમ્બન્ધમાં જોતાં, કોઇ વેળા ચેષ્ટા અને વાણી સાથે રોડે-કોઇ વેળા ચેષ્ટા પહેલી અને પછી વાણી બાહેર પડે, અને કોઇવાર વાણી પહેલી અને પછી ચેષ્ટા થવા પામે. એ ત્રણ પ્રકારનો વિચાર અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ આગમજથીજ કરીને ચેષ્ટાનાં અનુકૂળ સ્થાન નક્કી સમજી લેવાં જોઇએ. અલબત્તાં, સામાન્યે આપણે એમ માની લેતા હોઇએ છીએ કે અભિનય કરવાનો સમય જ્યારે આવી લાગે ત્યારે આ ત્રણ પ્રકાર પોત પોતાની જગાએ સહજ પ્રગટી

નીકળે છે પણ તેમ સર્વત્ર બનતુ નથી દ્રષ્ટાંત લેખે આ લેખક પોતે રંગભૂમિ પર અભિનય વિષે સ્થાનભંગ થતા અનેક વાર દીઠા છે. 'લાવ માગ પૈસા ! એક પળ પણ વધારે હવે હું થોભીશ નહીં ચલાવ તોલી દે હમણા ને હમણા—અબઘડી માગ પૈસા," એવી **વાણી** **ઉચ્ચારી રહ્યા બાદ** અભિનેતાની તેનુ સૂચવનારી ચેષ્ટા અસ્થાને જ થયેલી કહેવાય અત્રે **વાણી અને ચેષ્ટા સાથે સાથે થાય** તો જ કરવા ધારેલી અસર ઉપસ્થિત થવા પામે "હમણા ને હમણા અબ ઘડી" બોલતા વેંત જ અભિનેતાની ડાબી હથેળી પર જમણા હાથની મુક્કી જઇ પડવીજ જોઇએ બોલી રહ્યા બાદ આ ક્રિયા થવા પામે એ જાતની ક્યાંય રંગભૂમિપર જોવામા આવી છે એથી ઉલટુ એક વેળાએ એક પારસી સામાજિક નાટ્યમા એક પાત્રે "નાપાક દુકતા ! ત્હારી આય ચાલથી મને ત્હારુ મોહડુ પણ જોવા ગમતુ નથી" એ **વાક્ય બોલતે બોલતે** જ તેણે સામેના પાત્ર ભણીથી પોતાની પીઠ અને ડોકુ ફેરવી લીધા જો આ ચેષ્ટા, બોલી રહ્યા પછી જ તુર્ત જ થઇ હોત તો તે દેખીતી અસરકારક થઇ પડત એથી ઉલટુ એકવાર રંગભૂમિ ઉપર એક પાત્રે ક્ષમા યાચતે અને પસ્તાવો જાહેર કરતે પ્રથમથી જ બોલી નાખ્યુ કે 'હું પસ્તાઉં છુ—દુખી છુ, મને માફ કરો" ને પછી શીર્ષ નીચુ નમાવી બે હસ્ત જોડી બતાવ્યા દેખીતી જ અસરની મા મરી ગઇ ! પ્રથમ ચહેરા ઉપર પશ્ચાતાપનો ભાવ લાવી, મસ્તક નીચુ ઢાળી, **હસ્ત જોડી જરિક થોભ્યા પછી જ** ઉપલો ઉદ્‌ગાર કાઢ્યો હોત તો તે ખરે જ અસરકારક થઇ પડત આટલા જ માટે પાત્ર ભજવનારે વાણીના સંબધમા અભિનય ક્યારે સ્થાને અને ક્યારે અસ્થાને થઇ પડે છે તે આગમજથી જ વિચારી નક્કી કરી રાખવુ ઘટે

અભિનયના આરોહ અને અવરોહ

એ ઉપરાંત એક વિશેષ તૈયારી તેને કરવી રહે છે તે આ કે પોતાની પાત્રભજવણીમા ક્યારે ક્યારે તેણે અભિનયનો વેગ ધીમો અથવા ઝડપી બનાવવો છે તે પહેલેથી જ તેણે વિચારપૂર્વક નોંધી લેવું. ક્યા લગી અભિનયને સાધારણ ગતિમાં રાખવો—ક્યા જગ્યાએથી તેની ઝ ડ્પ ઉપાડવી—ક્યાં લગી તેનો વેગ ખીલવી ખીલવીને ઉચે ચઢાવવો-છેવટે ક્યારે પરાકાષ્ટાએ લાવવો અને અગત્ય પડે તો પાછો ક્યારે નીચે ઉતારવો એ બધું તેણે સાચી સમજીને આગળથી જ નક્કી કરી રાખવું ઘટે. આ સંભાળ પહેલેથી લઇ રાખવાથી ખરે સમયે રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા કે અભિનેત્રી, ક્યા પોતાને છૂટ આપવી, ક્યાં પડે ખાંચીને અભિનય કરવો, ક્યાથી અવાજને ધીમો કે મોટો બનાવી મેલવો, આદિ અભિનયની વાતોમા પોતાને ચોક્કસ અને સફળ બનાવી શકે છે.

પ્રકરણ ૩ જું

અંગસ્થિતિ (Posture) ના નિયમો

હવે આપણે આપણા વિષયમાં બરાબર દાખલ થઇશું અને અભિનયના વહેવારૂ શિક્ષણ લેખે સૌથી પહેલાં "અંગસ્થિતિ"ના નિયમ ઉપર થોડોક વિચાર કરીશું "અંગસ્થિતિ"ને કેટલાક "અંગવિક્ષેપ" સાથે ભેળી નાખે છે પરંતુ એ બે અભિનયના જુદા જુદા પ્રકાર છે અંગસ્થિતિ આખાં અંગ યાને શરીરને અમુક એક સ્થિતિમાં સ્થિર રાખવાથી થવા પામે છે, પણ અંગવિક્ષેપમાં શરીરના અવયવોનો હાવ થવા પામે છે એને આપણે સાધારણે "ચેષ્ટા" યાને Gestures કહીએ છીએ. અત્રે આપણે અંગસ્થિતિ યાને Attitude અથવા Posture ની વાત કરીએ છીએ.

અંગસ્થિતિ અને તેના નિર્બળ તથા સબળ ભાવો

પાત્ર ભજવનારી વ્યક્તિને અમુક ભાવ (લાગણી) દર્શાવવા કાજે પોતાના આખા શરીરને અમુક ઢબમાં લાવવું પડે છે. શરીરની આખી ઢબ તે "અંગસ્થિતિ" કહેવાય છે. હવે "ભાવો" તો અસંખ્ય અને અને તરેહવાર હોય છે તે આપણે જાણીએ છીએ, પરંતુ મુખ્યત્વે તે બે મોટા વિભાગોમા વહેંચાઇ જાય છેઃ ૧-નિર્બળ ભાવો અને ૨-સબળ ભાવો. ઢીલાપણું, સંકોચ, ભીતિ, ડર, નમી પડવું, ઢળી પડવું, ગભરાવું, અચકાવુ, પાછા પડવુ, ધ્રૂજવું, ઇત્યાદિ ઇત્યાદિ નબળા ભાવો કહેવાય. એથી ઉલટું ટટાર થઇ જવુ, સામનો કરવો, ધસવું, હિમ્મત રાખવી, દ્રઢતા દાખવવી, ખુશાલ ખુશી ઢબ છાબ જાહેર કરવી વગેરે વગેરે સબળ ભાવો લેખે ઓળખાય.

હવે જેમ મકાન બાંધતી વેળાએ પ્રથમ પ્રથમ તેનો પાયો ઉભો કરીએ છીએ તેમ પ્રત્યેક ભાવરૂપી ઘર બનાવવા પહેલાં અભિનેતાએ નબળા કે સબળા ભાવ પ્રમાણે પોતાના **શરીરને નબળી કે સબળી ઢબનો પાયો આપવો જોઇએ છે.** એવા પાયા ઉપરજ તેનું શરીર ઊભુ રહીને પછી તે પોતાના હાથ, આંખ, હોઠ, ચહેરો આદિ શરીરના બીજા ત્રીજા અવયવો વડે અનુકૂળ ચેષ્ટાઓ કરે તો જ ખરો અભિનય કરવાને તેને ફાવે. પરંતુ મૂળમાં જ્યાં શરીર ખોટે પાયે ઊભું હોય ત્યાં ગમે એવી ગમબાણ ચેષ્ટા પણ પાછી હઠે અને રદ જવા પામે.

ચાર નિયમો

હવે જેમ શરીરનો પાયો મકાનની ઉપર નથી રચાતો પણ તેની નીચે નખાય છે, તેવી જ રીતે પાત્ર ભજવનાર વ્યક્તિ પોતાના પાય યાને પગો વડે નબળા સબળા ભાવ પ્રમાણે નબળું સબળું તળ (Base) બનાવી તેના ઉપર આખી "અંગસ્થિતિ" રચે છે એ અંગસ્થિતિના ચાર ખાસ નિયમો આ રહ્યાઃ—

૧—જ્યારે પાય એકેકથી છેટે હોય ત્યારે શરીરને મજબુત તથા પહોળું તળ (Base) મળવા પામે. જ્યારે પાય એકેકની પાસે હોય યા જોડાઇને રહેલાં હોય ત્યારે શરીરને નબળું અને સાંકડું તળ મળવા પામે. એ પ્રમાણે ભાવાનુકૂળ અંગસ્થિતિ નબળી અને સબળી પ્રકટવા પામે. ઉપર કહેવા સબળ ભાવો વેળાએ તળ રચાતે પગની સ્થિતિ એકેકથી છેટે છેટે રહેલી જ જોવાશે. તેથી ઉલટું જે નબળા ભાવો ઉપર લખ્યા તેને અનુકૂળ, પગની સ્થિતિ પાસે જ આવેલી વિચારી શકાશે. ભીતિ યાને ડર વેળાએ અંગસ્થિતિ કદી પણ પહોળું તળ (Broad Base) ધારણ કરશે નહીં. અને સામનો કરતી વેળાએ

અંગરિયતિ કદી પણ નબળી સંકોચિત તળ અખત્યાર કરશે નહીં એ દૃષ્ટાંત પ્રમાણે પ્રત્યેક ભાવની પ્રત્યેક અંગરિયતિ માથાથી તે પગ સુધીની તેના ખરા સ્વરૂપમા વિચારી કે નક્કી કરી શકાશે જે અભિનેતા કે અભિનેત્રી આ મૂળભુત સાદો નિયમ સમજી તે પ્રમાણે ચાલે તેની અંગરિયતિ ભાગ્યેજ ખોટી નીવડવા પામે

૨—પાત્ર ભજવનાર વ્યક્તિ ભાવ અનુકૂળ પોતાના તન મન દ્વારા જેટલુ વધતુ ઓછું જોમ (energy) વ્યકત કરી શકે તેટલા પ્રમાણમા અંગરિયતિને લાયક સબળ કે નિર્બળ તગ બધાવા પામે પાત્રની અંગરિયતિ વિષેની સમજણ બરાબર હોય છતા જો તે પોતાની અંદરથી, જોઇએ તે પ્રમાણમા જોમ બાહેર કાઢી ન શકે તો અંગરિયતિ ઘટે એવી અસરકારક થવા ન જ પામે

૩—જ્યા લગી ચાલુ ભાવમા પરિવર્તન થાય નહીં અથવા તો તેની જગ્યાએ અન્ય નવો ભાવ આવે નહીં ત્યા સુધી તે અંગરિયતિ બદલાવી ન જ જોઇએ.

૪—ભાન રાખી રાખીને એટલે કે તાણી તોડીને વ્યકત કીધેલી **સબળાઇ**, નબળી અંગરિયતિ ઉભી કરે છે અને તેજ પ્રમાણે **ઘણા ભાનદાર બની જવાથી ખાખસુસ વ્યકત કરેલી નબળાઇ**, સબળી અંગરિયતિ ઉભી કરી નાખે છે એટલે આમ કે તેમ ખરાંનુ ખોટુ જ બનવા પામે માટે અભિનેત્રીએ કે અભિનેતાએ અંગરિયતિ વિષે "દેખાવ" કરવાથી દૂર રહેવુ

❧

પ્રકરણ ૪ થું

શરીરની મુખ્ય ગતિ યાને હલનવલણ

અંગરચિતિની સમજ મેળવ્યા પછી અને ચેષ્ટાઓ વિષે જાણવા પહેલાં અમુક ઊર્મિ પ્રમાણે શરીર કેવા પ્રકારની સામાન્ય ગતિ યાને હલનચલણ વલણ (Motions) માં મૂકાય છે તેનો અત્રે એકંદર ખ્યાલ લઇ લેવો યોગ્ય થઇ પડશે. એના પણ મુખ્ય ૧૧ નિયમો જણાએલા છે.

૧. પાત્ર ભજવનાર વ્યક્તિએ જાણવું ઘટે કે **પોતાના શરીર ભણી વળતી હલનચલણ વલણઃ** અહંકાર, સ્વમાન, આત્મપ્રિયતા આમંત્રણ આદિ ભાવ સૂચવે છે.

૨. **પોતાના શરીરથી બાહેર જતી હોય તેવી વલણઃ** આજ્ઞા, તિરસ્કાર, અણગમો, ઇન્કાર, અટકાવ વગેરે કહી આપે છે.

૩. **લંબાતી હલનવલણઃ** ઉદારતા, અનુમતિ, સત્કાર, સાફદિલ ઇત્યાદિ બતાવે છે.

૪. **સંકેલાતી હલનવલણઃ** ડર, ભીતિ, નીચતા, કૃપણતા, શરમાળપણું, ઠાવકાઇ, ગંભીરતા, ભારેખમપણું આદિ દાખવે છે.

૫. **ઊઠતી યાને ઊંચે જતી હલનવલણઃ** યાચના, અરજ, પ્રાર્થના, ઉગ્રતા, ભયંકરતા, પરાકાષ્ટા, કહી આપે છે.

૬. **નમતી યાને નીચે જતી હલનવલણઃ** શરમિંદગી, પશ્ચાતાપ, ક્ષમા, શરણભાવ, એકમત થઇ જવું, સમાધાન ઇત્યાદિ દાખવે છે.

૭ પહોળું અને પથરાઇ જતું હલનવલણ: પડકાર, સ્વતંત્રતા બહાદુરી, નિવેદન, સર્વોપરિતા વગેરે જણાવે છે.

૮. ધીમું હલનવલણ: નિર્બળતા, ઢીલાપણું, સુસ્તી, થાક, નરમાશ, સાવચેતી, ઇત્યાદિ દર્શાવે છે

૯. ઝડપી હલનવલણ: ઉમંગ, ઉલ્લાસ, ચાંચલ્ય, તત્પરતા, તળવળાટ, ઇંતેજારી, અકળાટ, ઉશ્કેરાટ, સખ્તાઇ, કૃતઘ્નતા યાને બેકદરી આદિ ઊર્મિઓ દાખવે છે.

૧૦. હલનવલણનું એકાએક થંભી જવું: લક્ષફેર, સંશય, નહીં ધારેલું જોવું, ન ધારેલું સાંભળવું કહી બતાવે છે.

૧૧. હલનવલણનું એકાએક ઉપસ્થિત થવું: નવો વિચાર સાંપડવો, ન ધારેલી યુક્તિ સૂઝી આવવી, એકાએક નક્કી કરવા પર આવીજવું, કાંઇક શોધ હાથ આવવી વગેરે સૂચવે છે.

પ્રકરણ ૫ મું

અંગવિક્ષેપ યાને હાવ કિંવા ચાળા ચેષ્ટાના મુખ્ય નિયમો

અંગવિક્ષેપ હાવભાવ ચાળાચેષ્ટા જે કહો તે, પોતાના ત્રણ મુખ્ય નિયમો ધરાવે છેઃ—

૧. અવરોધક અંગવિક્ષેપ.
૨. સમાંતર અંગવિક્ષેપ
૩ ક્રમશઃ અંગવિક્ષેપ.

૧. પ્રથમ આપણે અવરોધક અંગવિક્ષેપ જોઇએ. જ્યારે જ્યારે શરીરના બે અવયવો એકેકની ભણી અથવા એકેકની સામે ગતિ કરતા હોય અથવા એક બીજાને સમતોલપણું આપી રહ્યા હોય ત્યારે ત્યારે એવા થતા બધાં અંગવિક્ષેપોને અવરોધક અંગવિક્ષેપ કહી ઓળખવામાં આવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે રંગભૂમિ ઉપરનુ એક પાત્ર બીજા પાત્રને મારવા ધસે છે અને તેમ કરતાં ફટકો મારવા હાથ ઉગામે છે. એ હાથ ઉગામવા સારુ જેવો એનો જમણો હાથ આગળ પડી ઉચો થાય છે કે તુર્ત જ ડાબો હાથ લગાર પાછળ ગતિ કરતો હઠવા પામે છે. તે સાથે એજ વેળાએ એક પક્ષે જમણા પાય ઉપર ભાર આવે છે, ડાબો પગ પાછળ પડેલો કાંઇક હળવો બને છે કે તુર્ત જ બીજે પક્ષે ખભા, પેટ, કેડ, પડખાં જરાક ડાબી બાજુએ ઢળે છે. હવે અહીં અંગસ્થિતિ (Attitude) અને ક્રિયા (Action) બન્ને થવા પામે છે. આક્રમણ લાયક તળ (Base) પણ પાત્રને મળી રહે છે અને તેને લઇને શરીરના બે અવયવો સામ સામી ગતિ કરતે અવરોધક અંગવિક્ષેપ ધારણ કરી બરાબર અભિનય દાખવે છે.

૨. સમાંતર અંગવિક્ષેપમાં અવયવો એકજ સરખી દિશામાં રહેવા પામે છે જેમકે એક પાત્ર સામેના પાત્રનો સત્કાર કરતે તેને મળવા સારૂ આનંદભેર દ્વાર ભણી ધસે છે ત્યારે તેનું શીર્ષ અને તેનો હસ્ત સમાંતરે સાથે જ આગળ પડે છે કદાચ એક જ પળે આ બન્ને અવયવો એક સાથે આગળ પડતી ગતિમાં મૂકાય છે અથવા હાથ જરા પહેલો અને શીર્ષ પછી યા તેથી ઉલટું શીર્ષ લગાર પહેલેથી અને હસ્ત લગાર પાછળથી ગતિમાન થાય એમ સહેજ સમયફેર થવા પામે, પરંતુ ગતિ બન્ને અવયવોની એકજ દિશાએ ચાલે. દૃષ્ટાંત લેખે એક પાત્ર બીજા પાત્રને માનાર્થે નમન કરે છે. એ વેળાએ નમન કરનારનું મસ્તક નીચે ઢળે પણ તેના હસ્તને નીચે આવતા જરિક વાર લાગે, કારણ તે વેળાએ છાતી આગળથી હાથ ઉંચકાઇ, આગળ પડી, ગોળાકારે નીચે આવે ત્યારે હાથને તેમ કરતા સહેજ વિલંબ થવા પામે આમ ભલે બન્ને અવયવો વચ્ચે સમયફેર થવો ઘટે ત્યાં તે થાય અથવા અવયવો એક જ સમયે ગતિમાન થાય, પરંતુ એ વેળાએ તે અવયવો **સમાંતર** ચાલે **એક જ દિશામાં** દોડે છે

૩ જ્યારે પાત્ર, પ્રેક્ષકોને કાંઇ વિચાર આપી રહ્યું હોય અથવા શરીર વડે, ચહેરા વડે, અવયવો વડે અમુક લાક્ષણિક ચિત્ર બતાવી રહ્યું હોય ત્યારે જે અભિનય એ કરે તે બધું **ક્રમશઃ અંગવિક્ષેપ** રૂપે થવા પામે

દૃષ્ટાંત લેખે, પ્રિતમ મરવા સુતો છે અને તેના ન ધારેલા વર્તમાન પ્રિયાને કર્ણે કોઇ પરિચારિકા (Maid) દ્વારા એકાએક જઇ પડે છે ત્યારે પ્રિયાનો ભાગ ભજવતું પાત્ર અભિનય લેખે જે જે કાંઇ કરી બતાવશે તે બધુ ક્રમશઃ જ હશે જરાક વિગતમાં ઉતરી એ ક્રમ આપણે તપાસીએ પ્રિયાનું મુખડું જેના પર ઘડી પહેલાં આનંદ કે

ઉમગતી છાયા હશે તે પ્રિતમનો અંત કાળ પામે છે એમ માલમ પડતે જ ક્રમશઃ બદલાશે નેત્રો ઓષ્ટ બલાટ, આદિ ચહેરાના બધા ઘાટ નવીન અનુકૂળ છાપ ધારણ કરશે પછી અંગસ્થિતિ બદલાતી જશે કોઇએ શરીરની વચ્ચેથી જાણે ફટકો માર્યો હોયની તેમ પ્રથમ થાપા ને પછી ધુટણ ઢીલા થઇ તળ (Base) નબળુ અને સાકડુ બનશે એમ થતે કેડ, પેટ, પડખા અને ખભા અનુક્રમે ઢીલા તથા ઢળતા થશે પછી હસ્તની વારી આવશે અને છેવટે મનને વર્તમાન તથા ભાવિ સ્થિતિનું ખરુ ભાન આવતે સ્વરનળી તથા મુખ, ગતિમા આવી, એક દર્દનાક ચિચિયારી પાડી તે જમીન પર પછડાઇ પડશે કદાચ બેશુદ્ધ પે થશે આ અભિનય એક જ ઝપાટે ન જ બને, ક્રમશઃ જ થવા પામે તો જ તે સચોટ અને અસરકારક થઇ પડે

ઘણુ ખરૂ ક્રમશઃ અંગવિક્ષેપ જ્યારે જ્યારે કોઇ પણ ઊર્મિ ધીમે ધીમે ઉગતી ખીલતી છેવટ ફાટી નીકળે છે ત્યારે ત્યારે જ થવા પામે છે દૃષ્ટાંત લેખે દિલગીરી, ખુશાલી એવી ઊર્મિઓ કાઇ એક જ ઝપાટે ઉગતી વધતી નથી એમનો આરંભ થઇ અંત આવતા સુધીમા થોડોક સમય વચ્ચે વહી જાય છે એટલે જેમ આ ઊર્મિઓ ઝપાટાબધ વ્યકત થતી નથી તેમ એને લગતો અભિનય પણ એક સાથે સપાટાબધ થઇ શકે જ નહીં એ તો એના ઉગવાના પ્રકાર પ્રમાણે ક્રમશઃ જ જાહેર થતો જાય

પણ અત્રે એક ઘણો જ અગત્યનો ખુલાસો કરવાની આવશ્યકતા રહે છેઃ અલબત્ત ઉપનો રજૂ કરેલો એ જાતનો અભિનય ગંભીરના પૂર્વક રજૂ કરવાનો હોય ત્યા જ આવા ક્રમશઃ અંગવિક્ષેપ કરવો વાજબી ગણાય પરંતુ, જ્યા **હાસ્ય પ્રધાન** ખેલ ચાલી રહ્યો હોય કે **પ્રહસન** ચાલતુ હોય ત્યા અને ત્યારે, ઉપરના જેવો જ પ્રસંગ

ભજવી બતાવવો હોય તોયે ક્રમશઃ અંગવિક્ષેપ ત્યાં અસ્થાને જ થઈ પડે. ત્યારે તો માઠી ખબર સાંભળતે જ પાત્રે પહેલેથી જ– "ઓ–ઓ–ઓ" ના ચીસ પાડી એક સામટા અંગવિક્ષેપો કરી નાખવાં ઘટે તો જ તે હાસ્ય–ઉત્પાદક નીવડી શકે.

આ સિવાયના અન્ય એવા પ્રસંગોએ તો ક્રમશઃનો જ નિયમ અમલમાં આણવો ઘટે.

અંગવિક્ષેપ–રેખા

જેનાથી અંગવિક્ષેપ થાય છે તે રેખાઓ બે હોય છે:

1 **સીધી** 2. **વક્ર**

સીધી રેખાઓ નિશ્ચયાત્મક ચેષ્ટાઓ કરતી વેળાએ, શબ્દ પર ભાર મૂકીને ઉચ્ચારણ થતે અને ઉગ્ર ધૂનો દાખવતી વેળાએ વપરાય છે

વક્ર રેખાઓ જ્યારે ઊર્મિઓ રસાત્મક, સૌંદર્યદર્શક તથા નિર્મળ અને મીઠી હોય ત્યારે ઉપયોગમાં આવે છે.

સાધારણ, સીધી રેખાઓ સૌંદર્યની દૃષ્ટીએ કઢંગી દીસે છે. માટે એનો ઉપયોગ ભાર, જોશ, શકિત, દૃઢ હકાર નકાર દાખવતા પ્રસંગો સિવાય અન્ય સમયે કદી પણ ન કરવો.

એથી ઉલટું આનંદી, લહેરી, પ્રેમાળ, ખુશનુમા લાગણીઓ જાહેર કરતે વક્રરેખામય ગતિઓની જ અગત્ય રહે છે સીધી રેખાવાળી પ્રત્યેક ચેષ્ટા નિર્ણયાત્મક જ થવી જોઇએ. એવી દરેક ચેષ્ટા ત્રણ ભાગે વહેંચાઇ જાય છેઃ **૧. તૈયારી ૨. ભજાવણી ૩. વળામણી**

દૃષ્ટાંત લેખે, પાત્ર ભજવનાર વ્યકિત જ્યારે આમ બોલી ઉઠે "બસ–નહીં, તારી માંગણી મને સાવ નાકબુલ છે" ત્યારે થતી ચેષ્ટા ત્રણ પ્રકારનું હલન (Movement) ધારણ કરે છે. 'બસ–નહીં–તારી માગણી મને સાવ ના કબુલ છે' એ વાક્ય બોલવા પહેલાં, બોલનારનો

જમણો હસ્ત એના જમણા પગને પડખે નીચે લબાતો પડેલો હોય છે ત્યાંથી પ્રથમ ઉચકાઇને એ તેના શરીરની આગલી બાજુએ ડાબા ખભા લગી આવી લાગે છે, તેટલી પહેલી હલનને "તૈયારી" (Preparation) કરીને કહેવામા આવે છે ત્યાંથી "સાવ ના કબુલ છે" એટલુ બોલતા સુધીમા હસ્ત આગલી બાજુએથી ઝપાટાબંધ પાછો પડખેથી જમણી દિશાએ જેટલો લંબાઇ શકાય તેટલો આડો જાય છે, એટલી બીજી હલનને 'અજામણી' (Execution) કરીને કહે છે હવે પાત્રે જે કાંઇ કહવા માગ્યુ હતુ તે તો પૂરૂ થયુ–નિર્ણય જાહેર થઇ ચૂક્યો હવે, જમણે પડખે સીધી લીટીમા લબાએલો હાથ કાંઇ ચાલુ ને ચાલુ તો ત્યા સ્થિત થઇને રહેજ નહીં જો રહે તો તે કઢગુ લાગે. માટે હસ્ત જમણી બાજુએ લબાએલો આડો પણ સીધી રેખામા પગની સાથળ (જાંગ) આગળ આવીને પડખામા પાછો નીચે સ્થિત થાય છે એ ત્રીજી હલનને "વળામણી" (Return) કરીને કહે છે

અંગવિક્ષેપ–પ્રદેશ

અંગવિક્ષેપના પ્રદેશ ત્રણ છે ૧ ઉચ્ચ પ્રદેશ ૨. મધ્ય પ્રદેશ ૩ તળ પ્રદેશ

૧. ઉચ્ચ પ્રદેશ: સ્કંધ યાને ખભાથી ઉપર જતો ભાગ સૂચવે છે. એ કલ્પના અને ભાવનાનુ ભુવન છે પ્રેમ પવિત્રતાઇ, ત્યાગ તેજસ્વિતા, આનંદ આદિ જે જે કાંઇ આપણને દિવ્યતા આપે છે અને ઉન્નતિને માર્ગે લઇ જાય છે, તેવી ભાવનાઓને વ્યકત કરનારા અંગવિક્ષેપ ઉચ્ચ પ્રદેશના ગણાઇ ચેષ્ટાઓ ઊંચે જતી ગતિમા થવી ઘટે

ઊંચે જતી ગતિવાળી ચેષ્ટાઓ સ્કંધ રેખાથી પણ ઉપર જાય છે દૃષ્ટાંત લેખે "હે પ્રભુ ! ઘર ત્યાગુ છુ દુષ્ટ પતિને છોડી જાઉં

છું. બાળકના હિત અર્થે એને અહીં જ રાખું છું તો હવે તું જ એને જાળવજે !" એ ત્યાગ તથા સ્વભોગ સૂચક ઉદ્‌ગાર કાઢતે માતાના હસ્ત **ખભાથી ઉપર ઉપલી દિશાએ જ જશે**

૨. મધ્ય પ્રદેશઃ એ કેવળ **ખભા લગીનેજ ભાગ** દાખવે છે. એ વિચારનુ ભુવન છે. એ પ્રદેશની ચેષ્ટાઓ આડી (Horizontal) લીટીમાં વહે છે. નીતિનો પ્રત્યેક વિચાર, શાન્તિ, સાદાઇ, અનાવશ્યક વાણી તથા પોતાની સાથે વહેવારમાં આવતી સમાનતા દર્શક વસ્તુઓ વિષે બોલી બતાવતે, અંગવિક્ષેપ મધ્ય પ્રદેશના લંબાઈ ચેષ્ટાઓ **મધ્ય યાને આડી ગતિમાં** થવા ઘટે.

મધ્ય યાને આડી ગતિવાળી ચેષ્ટાઓ **સ્કંધરેખાની સમાંતરે** આવી અટકશે. દષ્ટાંત લેખે પુરુષ પાત્ર, પાસે ઉભેલી સ્ત્રી પાત્ર સાથની પોતાની સમાનતા દર્શાવતે જો તેને આમ કહે કે "મણી ! યાદ છે ? બચપણમાં તું અને હું કેવાં એક સાથે રમતા હતાં !" તો "યાદ છે ?" એમ પૂછતે પ્રથમ તો પુરુષનો જમણો હાથ પડખેથી **ખભાની સમાંતરે** જમણી દિશામાં દૂર દૂરનુ સ્થળ બતાવતો લંબાશે, અને પછી પુરુષના બન્ને હસ્તો તેના શરીરના **આગલી બાજૂએ ખભાની સમાંતરે** લંબાતા આવી અટકશે અને તે વેળાએ એ બોલતો હશે "તું અને હું કેવા એક સાથે રમતા હતા !"

૩. તળ પ્રદેશ. એ ખભાથી નીચે ઉતરતો ભાગ છે. એ નિર્ગુણતાનુ ભુવન છે અત્રે ચેષ્ટાઓ ખભાથી નીચે ઉતરતી દિશામાં થાય છે. અધમતા, નીચતા, માનભંગતા, વિનાશતા, પાશવતા, દુષ્ટતા, નિર્દયતા અને પોતાના સાથે વહેવારમાં આવતી દરેક તુચ્છ અને ઉતરતી વસ્તુઓ માટે નિર્ગુણતાપૂર્વક બોલી બતાવતે, અંગવિક્ષેપ તળપ્રદેશના લંબાઇ ચેષ્ટાઓ **નીચે ઉતરતી ગતિમાં** થવી ઘટે.

નીચે જતી ગતિવાળી ચેષ્ટાઓ સ્કંધરેખાથી હેઠે ઉતરે છે. દૃષ્ટાંત લેખે પાત્ર ભજવતી વ્યક્તિ પોતાની અધમતા નક્કીપણે જ્યારે આમ વર્ણવે કે "અરેરે! મારા જેવો અધમ બીજો કોણ હશે! હું વિશ્વાસઘાતી ઠગ થયો, ચોર પણ થયો, ઘાતક ખૂની થયો, પ્રિયા ખોઇ, પૈસો ખોયો અને આબરૂ યે ખોઇ. ખચિત મારા જેવો દુષ્ટ કંગાળ બીજો કોઇ જ ન હશે!" ઇત્યાદિ, ત્યારે તેની પ્રત્યેક ચેષ્ટા વેળાએ તેના હાથ સ્કંધરેખાથી નીચે ઉતરતી દીશા ભણી વળશે.

અંગવિક્ષેપનું ધર્મકાર્ય

રંગભૂમિ ઉપર અંગવિક્ષેપનું ધર્મકાર્ય આગમજથી ખબર આપનાર એક દૂતના જેવું તથા પ્રકાશ ફેંકનાર દીપકના જેવું છે આંખના એક ઇશારા કે ચમકારાથી, ઓષ્ટના એક વળાંક કે ફડફડાતથી, મસ્તકની એક મરોડ કે અકડથી, હસ્તના એક ઝોક કે ઝટકાથી અથવા અન્ય અવયવો વડે ગતિઓ પ્રદર્શિત કરવાથી થતી ચેષ્ટાઓ, શ્રોતાઓ તથા પ્રેક્ષકોના મનને પાત્રમુખે હવે શું બોલાશે તે માટે આગમજથી તૈયાર કરી રાખે છે.

અંગવિક્ષેપનું આવું ધર્મકાર્ય ત્રણ પ્રકારનું હોય છે, કોઇ વેળાએ અંગવિક્ષેપ બોલતા શબ્દની આગળ દોડે છે–કોઇ વાર તે શબ્દોચ્ચારની સાથે ચાલે છે અને કોઇવાર તે વાક્ય બોલાઇ રહ્યા બાદ તેની પાછળ દોડે છે.

હવે ક્યાં ને ક્યારે અંગવિક્ષેપ વાણીની આગળ પાછળ કે તેની સાથે ચલાવીને કરવાં તેનો નિર્ણય, તે અંગવિક્ષેપની પછવાડે કેવો વિચારપ્રકાર રહેલો છે તેના ઉપર અવલંબે છે એ વિષેની સમજ આગળ આપણે ત્રણ દૃષ્ટાંત સહિત વાંચી આવ્યાં એટલે હવે વિશેષ

કાંઇ લખવાનું રહેતું નથી પરંતુ આ એક સામાન્ય નિયમ જાણવા જેવો છે કે વિચાર પ્રમાણે જ ચેષ્ટાઓ વાણી સાથે ત્રણમાંની એક કોઇ પણ રીતે વર્તે, અને જ્યારે જ્યારે વાણી ધીમી હોય ત્યારે ક્રિયા પણ ધીમી હોય, જ્યારે વાણી વેગ ધરે ત્યારે ક્રિયા ઝડપી બને, અને જ્યારે વાણી પરાકાષ્ટા (Climax) એ પહોંચે ત્યારે ક્રિયા પણ પરાકાષ્ટા દર્શક બને

પ્રકરણ ૬ ઠું

હાથનો ઉપયોગ અને તેનો વાણી સાથે સમ્બન્ધ

ડાબી બાજુએથી થતિ ક્રિયા ડાબા હાથ વડેજ કરવી દષ્ટાંત લેખે ડાબી બાજુએ નાણાની ભરેલી થેલી પડી હોય અને તે ઉચકીને સામેના પાત્રને આપવી હોય તો તે વેળાએ જમણા હાથને ચકાવો આપીને ડાબી બાજુએ લઇ આવવો એતો અભિનયની શોભાને મારી જ નાખે એ વેળાએ ડાબે હાથેજ થેલી ઉચકવી ને તુર્તજ તેને જમણા હાથમા લઇ પછી પેલા પાત્રને આપવી

સલામ કરતી વેળાએ, હસ્ત મેલાપ વેળાએ અને સમ લેવા ટાણે જમણો હસ્ત વાપરવો

જ્યારે અભિનય કાજે, એક હાથથી પહોચી ન વળાય એટલુ મહોળુ ક્રિયાક્ષેત્ર હોય ત્યારે, અથવા શારીરિક બળ, તેમજ માનસિક ભાર કે બોજો દર્શાવના હોય ત્યારે, અને કોઇ પણ ઊર્મિ કે ક્રિયનિ બન્ને હસ્તો વડે જ દાખવવાની હોય ત્યારે બે હાથનો સામટો ઉપયોગ કરવો

વાણી અને હસ્ત

જ્યારે વાતચીત સાધારણ ચાલતી હોય ત્યારે, સાદી શાન્ત ચેષ્ટાઓ કરવી હોય ત્યારે અભિનયનુ ક્રિયાક્ષેત્ર મર્યાદિત હોઇ હસ્તનો ઉપાડ કાંડા આગળથી થવો ઘટે દષ્ટાંત લેખે "જવા દો એ વાતને એમા કાંઇ સાર નહીં" એવી ટાઢી નિરાશાથી વાણી બોલાઇ રહી હોય ત્યારે અને એવા મળતા આવતા અન્ય પ્રસગોએ કાંડા આગળથી હસ્ત વિક્ષેપ થવા ઘટે

જ્યારે ઉલ્લાસિત વાતચિત ચાલી રહી હોય ત્યારે ક્રિયાક્ષેત્ર જરાક વિશાળ થયેલું હોઇ હસ્તગતિ કોણી આગળથી શરૂ થવી ઘટે.

જ્યારે પાત્ર પ્રવચન કે ભાષણ ચલાવી રહ્યુ હોય, શૂરાતન દાખવી રહ્યું હોય અથવા ગંભીર, ભવ્ય, કરુણ એવા લક્ષણ પ્રકટ વ્યક્ત કરી રહ્યુ હોય ત્યારે ક્રિયાક્ષેત્ર વિશેષ વિશાળ બનેલુ હોઇ હસ્તગતિ ખભા આગળથી ઉપડવી જોઇએ.

પ્રકરણ ૭ મું

પાયસ્થિતિના કેટલાક પ્રકારો

અભિનય કાજે પાયસ્થિતિના નવ મુખ્ય પ્રકારો હોય છે.—

૧ પ્રચંડ ઉશ્કેરાટ, પ્રખર ઉત્કર્ષ અને ફાટી નીકળે એવી ઢબની બધી ઊર્મિઓ વ્યકત કરતી વેળાએ, એક પગ આગળ ને એક પગ પાછળ એમ બન્ને પગ એકેકથી વેગળા રાખી ઉભા રહો ભાર આગલા પગ ઉપર આવે, એ આગલા પગનુ ઘૂંટણુ વાળેલુ અને પાછલા પગનુ સીધુ રાખો એ પાછલા પગની એડી ઉંચકાએલી રાખો અને ચરણપિંડી (Ball of the foot) ભૂમિને અડકેલી રાખો.

૨ ઠરાવ, જોશ, હોંસ અને એવી સર્વે ઉત્કટ ઊર્મિઓ જાહેર કરત પાય એકેકથી વેગળા, એક આગળ ને એક પાછળ રાખો આગલા પગ ઉપર ભાર આપી ઘૂંટણુ સીધું રાખો પાછલા પગનુ ઘૂંટણુ વાળેલુ રાખો. એની એડી ઉંચકેલી અને ચરણપિંડી ભૂમિ પર અડાડેલી રાખો

૩ પાય એકેકથી સહેજ આગળ પાછળ ડાબો પગ સીધી લીટીમા, જમણા પગનુ ઘૂંટણુ વળેલુ, જમણા પગની એડી ઉંચકાએલી એની ચરણપિંડી જમીનને લાગેલી બન્ને પગની એડી એકેકથી જરાક આગળ પાછળ જતી, એવી પાય સ્થિતિ સૌમ્ય, શાન્ત, નિર્વિકારી સ્થિતિ સૂચવે છે પણ એ પાયસ્થિતિ જો વધારે સંકુચિત બને છે તો તે નૈસર્ગિકતા ગુમાવી બેસે છે

૪ બન્ને પગ એકેકથી વેગળા પણ સીધા, બન્ને ઘૂંટણુ પણ

સીધાં પણ ઢીલાં, ડોક નીચે નમેલી, હરત નિતંબ પાછળ જઇ તેનાં આંગળા એકેકને અડેલા એ અચોક્કસતા, મુંઝવણ સંકલ્પ વિકલ્પ એવી વૃતિઓ સૂચવે છે.

૫ બન્ને પાય અને ચરણ એકેકથી જોડાએલા, ઘૂંટણ ઢીલાં ને જગ્કિજ આગળ પડેલા એ સ્થિતિ તાબેદારી, નબળાઇ, લાચારી, દાસવૃતિ અને નાનમ દાખવે છે

૬ બન્ને પગ એકેકથા છેટા પડી ગએલા, ઘૂંટણ ઢીલાં એ **માનસિક થાક, શારીરિક નિર્બળતા, છાકટાઇ, ઉન્માદ યાને** ઘેલછા દાખવે છે.

૭ પગ જરાકજ આગળ પાછળ, આગલા પગનુ ઘૂંટણ ઢીલું, પાછલો પગ સીધો, બન્ને ચરણ સહેજ આગળ પાછળ પણ એકેકને સ્પર્શ કરી રહેલા એ, **વિચાર-નિમગ્નતા, મનન અને સ્વઅંકુશ** દાખવે છે. એ **વિચારક, અભ્યાસી, અને સંસ્કારી વ્યક્તિની** પાયસ્થિતિ છે.

૮ પગ આગળપાછળ. પાછલો પાય મક્કમ, બન્ને ઘૂંટણ સીધાં એ **દુશ્મનાવટ, આહ્વાન (Defy) અવગણના, પડકાર** (Chullenge) સ્વહક્કપ્રતિપાદન દર્શાવે છે.

૯ બન્ને પગ સીધા પણ જરાક બાજુએ ઢળેલા, ઢીલાં, એ **નિરાશા, ખેદ, શોક, વિશાદ ઉદ્વેગ,** બતાવે છે.

પ્રકરણ ૮ મું

ચાલવાના પ્રકાર

હર્ષ, આશા, ઉત્સાહ, ઉલ્લાસ વેળાએ ચાલતા, કદમ યાને ડગલાં ઝડપી તથા ઉછળતા હોય છે

વૃથાભિમાન, લજ્જાદિલ, અકડાઇ, નાચી નાચી ચાલવું, એ વેળાએ પગલા ઠમકદાર, લચકાતા તથા લટકમય હોય છે

છૂપી ચાલચાલ, ચોરટાઇ અને દગાબાજીની ચાલનના કદમ ચુપચુપ સરકી જતા હોય છે

મંદબુદ્ધિ, અશક્તિ, અનુત્સાહ, સુસ્તી, બેદરકારી પ્રસંગોની ચાલ વેળાએ પગલા ધીમાં ઢીલા અને અકેદમા બેરવાઇ જતાં હોય એવા હોય છે.

વહેમ, શક, નારાજી, કંટાળો, અભાવ અને છાકટ દશાની ચાલનના ડગલા ડોલતી કે લથડતી ઢબના હોયછે

વીરતા, જોશ, દમામ, સ્વચ્છતા એનાં કદમ મક્કમ અને ઝડપી હોય છે

ગૌરવ, પ્રતાપ, મોટાઇ, આડમ્બર, એ પ્રસંગોની ચાલના ડગલા ધીમાં, લગાર ભારબોજથી પડતાં મક્કમ હોય છે

ઝનુન, ઉન્માદ, પ્રચંડ કોપ એ વેળાની ચાલના પગલા ગબડી જતા ધસમસતાં હોય છે.

પ્રકરણ ૯ મું

હથેલી, આંગળી અને અંગૂઠા વડે દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો

૧. હસ્ત લંબાવેલો ચત્તો, હથેલી ખુલ્લી [એટલે કે એનો ખાડાવાળો ભાગ ઉપર] આંગળીઓ અતિ અક્કડ પણ નહીં અને ઘણી વાળેલી પણ નહીં, અંગૂઠા પાસેની આંગળી (તર્જની) લગભગ સીધીઃ એ કાંઇ વિચારો આપી રહ્યા હોઇએ એવી ઢબ દાખવે છે. એ વડે પ્રમાણિકતા અને સાફદિલી જણાવાય છે. હાથની ચત્તી સ્થિતિ કથનકારી, લહરી, નૈસર્ગિક, અનુમોદન (ટેકો) દર્શાવતી વૃત્તિ વેળાએ થવા પામે છે

૨. હાથની સ્થિતિ ઉપરના જેવી જ પણ હથેલી નીચલી બાજુએ વળેલી એ નિષેધ, ઇન્કાર, વિનાશ, ગ્લાનિ, ઉત્સાહભંગ, અશક્તિ તેમજ અભાવ, ધિક્કાર એવી સ્થિતિ કહી આપે છે.

૩. તર્જની લંબાવેલી, બીજી આંગળીઓ મજબુત વાળીને દબાવેલી, હસ્ત ઉંધો પડેલો એ ખાસપણું દાખવે છે, ભાર મૂકીને કહેવું કે બતાવવું જણાવે છે, લક્ષ ખેંચે છે અને ચેતવણી આપે છે, ધમકી ઠપકો આદિ દાખવે છે.

૪. હસ્ત મજબુત મુઠ્ઠી વાળેલો, અંગુઠો આંગળીઓ સાથે મક્કમ દબાએલો, એ ગંભીર્ય વજનદારી, તમામ દઢતા, જીવ પર આવી જઇ કરેલો ઠરાવ, પ્રખર ઝનૂન, પ્રચંડ ક્રોધ દર્શાવે છે.

૫. ભય, ધાસ્તી, કંટાળો, ત્રાસ, અરુચિ, તિરસ્કાર અને સઘળી નાખુશ વૃત્તિઓ પ્રસંગે આંગળીઓ એકેક છૂટી છૂટી હોવા ઘટે.

૬. વહાલ, સહાનુભૂતિ અને સર્વે માયાળુ લાગણીઓ દાખવતે આંગળીઓ પાસે પાસે જોડાઇ જવી જોઇએ છે.

૭ અભાવ, તિરસ્કાર એવી એવી ધૂન વખતે આંગળીઓ જડ અને અક્કડ હોવી જોઇએ છે.

૮. નિરાશા, નમતું મૂકવું, તાબેદારી, નરમાશ એવા પ્રસંગે આગળીઓ ઢીલી હોવી જોઇએ.

૯. બેહદ ઉશ્કેરાટ વેળાએ આંગળીઓ ખેંચાઇ તણાઇ જતી વક્ર બની ગયેલી હોવી જોઇએ

૧૦. વેર, અને ધિક્કારની ધૂન જાગી હોય ત્યારે હસ્તસ્થિતિ કોઇ પર પ્રહાર કરવાનો હોય તેવી થવી ઘટે.'

૧૧. સર્વે પ્રફુલ્લિત, ઉલ્લાસિત અને તંદુરસ્ત ધૂન વેળાએ અંગૂઠો વધતોઓછો ગતિમાન હોવો ઘટે.

૧૨. ઢીલો અંગૂઠો શારીરિક સ્થિતિની મંદતા, બેદરકારી, અભાવ, અપ્રિયતા, મંદબુદ્ધિ, અચેતનતા, કહી આપે છે. ઉંઘ લેતી વેળાએ, આરામ કરતી વેળાએ અને મરણ પામ્યા છીએ એવો દેખાવ કરતી વખતે અંગૂઠો સંપૂર્ણ ઢીલો હોવો ઘટે.

૧૩. મુખમાંથી "હા" નો ઉચ્ચાર નીકળે પરંતુ તેની પાછળ ઠગબાજી હોય, છૂપી ના હોય તો ચેષ્ટા થતી વેળાએ અંગૂઠો જરૂર તર્જનીને જઇ અડશે

૧૪. સ્વેચ્છાથી નહીં પણ છૂટકો નથી એ પ્રસંગની "હા" વેળાએ અંગૂઠો જરિક અંદર સંકોચાશે.

૧૫. પરંતુ 'હા' ખરેખરી હશે, વફાદારી તેની પાછળ હશે તો અંગૂઠો પોતાનું ધમાન દાખવતો બધી આંગળીઓથી સાવ જુદો પડી ગએલો હશે.

૧૬ જ્યારે જ્યારે પણ આગળીઓ અને અંગૂઠો એકકથી વેગલા અને હથેની ખુલ્લી સપાટ હોય ત્યારે ખુશાલી, તેજસ્વિતા, સુખમય લાગણીઓ, ઉલ્લાસ, ઉત્કંઠા, આવકાર, સાફદિલી વગેરે સારી ઊર્મિઓ તેની પાછળ રહેલી હોય જ.

૧૭. એથી ઉલટું જ્યારે આંગળીઓ અને અંગૂઠો જોડાએલી સ્થિતિમાં હથેલીમાં વળેલાં હોય ત્યારે ઠંડાઇ, અણગમો, અચેતનાવસ્થા અને મૃત્યુનો દેખાવ સમજવો.

૧૮ જ્યારે આંગળીઓ એકકથી વેગલી પરંતુ વાકીચૂકી બનેલી હથેલી ભણી જતી હોય ત્યારે ભય, ધાસ્તી, ઉપલિયું એવી લાગણીઓ પ્રકટે છે.

પ્રકરણ ૧૦ મું

શીર્ષ સ્થિતિ

૧. શીર્ષ યાને માથુ તદ્દન સીધુ, ખભાઓ વચ્ચે સરખી સપાટી પર રહેલું હોય ત્યારે તે ભાનપૂર્વક બળ, લક્ષ, સ્વમાન અને મજબુત જીવનશક્તિ દર્શાવે છે.

૨ નીચે નમેલું મસ્તક વિચાર-નિમગ્નતા, મનન, હલકાઇ, અધમતા, પામરતા, નમનતાઇ, આધીનતા, દીનતા આદિ સૂચવે છે

૩. ઉંચકાએલું મસ્તિષ્ક ખુશાલી, વિજયાનંદ, ગર્વ, તોર, અહંકાર, ઉદ્ધતાઇ, આવેશ વગેરે કહી આપે છે

૪. મસ્તક કોઇની ભણી ઢળેલું વહાલ, દિલસોજી, માયા, મમતા, સ્નેહ, પ્રેમ, વિશ્વાસ વગેરે દાખવે છે

૫. શીર્ષ કોઇની તરફથી ખેંચી લીધેલું અભાવ, અણગમો, ખતરાજી, અવિશ્વાસ, નારાજી, અવકૃપા, વિરોધભાવ, અપ્રિતિ દર્શાવે છે

૬. માથું આગળ કરેલું અજાયેબી, તથા કોઇ વળાએ ધમકી દાખવે છે.

૭. માથુ પાછળ ખેંચેલું શંકા, વિસ્મયતા, ચિન્તા. ધિક્કાર, ક્રોધ, નાખુશ લાગણીઓ, સુગ, અરુચિ, કટાક્ષ, કંપારી આદિ જણાવે છે

૮. માથુ નીચે ઝુકી પડતુ શર્મ, માનભંગ, નિરાશા, આશાત્યાગ, શારીરિક મંદતા કે નિર્બળતા, અનારોગ્યતા, અત્યંત વૃદ્ધાવસ્થા અને મંદબુદ્ધિ બતાવે છે

૯ માથું એકદમ પાછળ નખાવી દીધેલું ઘણી થાક, માનસિક કે શારીરિક વેદના, ઉચાટ ઇત્યાદિ દર્શાવે છે.

પ્રકરણ ૧૧ મું

નયન સ્થિતિ

વિચારને પ્રદર્શિત કરનારું સાધન તે નેત્ર યાને આંખ છે. જેમ સ્વરનળી દ્વારા અવાજ ઉપજે છે તેમ ચેષ્ટાનો જન્મ પહેલો આંખમાંથી જ થવા પામે છે. જેમ વિજળીનો ઝબકારો વાદળ મહીંથી ઉછળી પૃથ્વીને પ્રકાશિત કરે છે તેમ વિચાર નયનદ્વારા કંઇ જીવને યાને આત્માને અસર કરે છે. સ્વરવડે આ કે તે ભાષા બોલી બતાવીએ: કદાચ અપૂર્ણતાથી; પરન્તુ આંખ વડે બધા દેશોની બધી પ્રજાઓને જે ઇચ્છીએ તે બરાબર કહી શકીએ. આમ નેત્ર એ સૌથી મોટું મહત્વનું અંગ હોવાથી તેનો સાચો ઉપયોગ રંગભૂમિ ઉપરના અભિનય કાજે ખીલવવો જોઇએ છેઃ-

૧. **આંખ વિશાળ ઉઘાડેલી** ઉત્સાહ, લક્ષવૃત્તિ, અપેક્ષા, વકી, વાટ જોવી બતાવે છે.

૨. **આંખ વિશેપ વિશાળ બનાવેલી** નવાઇ, દુઃખ સૂચવે છે.

૩. **આંખ અત્યંત વિશાળ બનાવેલી** આશ્ચર્યચકિત સ્થિતિ પરમાનંદ કે ગાંડપણુ દાખવે છે.

૪. **નેત્ર લગાર સંકોચાએલાં પાપણુ નીચે ઢળેલાં**-બેદરકારી, અવજ્ઞા, અનુત્સાહ, અનુત્તેજકતા દર્શાવે છે.

૫. **આંખ ચુંચી બનાવેલી** લુચ્ચાઇ, પક્કાઇ, ચાલાકી, વૈરભાવ, ચોકસાઇથી કોઇના દિલની વાત તપાસી કે તપાસી લેવાની સ્થિતિ જાહેર કરે છે.

૬ આંખો બંધ રહેવી બેશુદ્ધિ, નિદ્રા, બેહદ થાક અને મૃત્યુ દર્શાવે છે.

૭. આંખ સાધારણ ખુલ્લી અને સીધું સામે જોતી શાંતપ્રકૃતિ, સ્વવિશ્વાસ અને જેની સાથે વાત કરે છે તે માણસ સાથે સમાન પંક્તિએ હોય એવી સ્થિતિ દાખવે છે

૮ ઉંચે કીધેલી આંખ પ્રાર્થના, આજીજી, આપણાથી કોઇ માતબર અને ચઢિયાતું હોય તેના પર થતું ચિન્તન દર્શાવે છે

૯. નેત્ર નીચે નમાવેલાં: શરમ, લજ્જા, નાનમ, નમ્રતા, ગૌરવત્યાગ, તાબેદારી આદિ ભાવ બતાવે છે

૧૦ આંખ બાજુએ ફેરવી દીધેલી: અણગમો, કટાક્ષ, ચિન્તા કહી આપે છે

૧૧. આંખને ખુણીએથી-શીર્ષ આગળ કરીને જોવું: તે વસ્તુ કે વ્યક્તિ ઉપર થતુ આકર્ષણ દાખવે છે

૧૨. આંખને ખૂણીએથી-શીર્ષ ફેરવી નાખીને જોવું: તે વસ્તુ કે વ્યકિત પ્રત્યે વહેમ, શંકા, અવિશ્વાસ અને ઇર્ષા કહી આપે છે

૧૩ જોતી દેખાય પણ જોતી ન હોય એવી ખાલી આંખ: અંધતા, તલ્લીનતા, બેખ્યાલપણું, ભૂલાવો વા યાદદાસ્ત ગુમાવી બેઠેલી સાવ વિસ્મૃતિ દાખવે છે

૧૪ ફાડેલી આંખે ટગર ટગર જોતું રહેવું: ધાસ્તી, ડર, ભયભીતતા બતાવે છે

આ આંખોની સર્વે ચેષ્ટાઓ બરાબર થવાનો બધો આધાર તે વેળાએ થવી જોઇતી અનુકૂળ શીર્ષ (માથુ) સ્થિતિ ઉપર રહેલો છે, એટલી વાત અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ ખાસ યાદ રાખવી ઘટે

પ્રકરણ ૧૨ મું

કપાલના ભવાંના પાંપણના નસકોરાંના મુખના હોઠના ગાલના અને હડપચીના દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો

આ પ્રકરણમાં ચહેરા વડે દેખડાવાતી ચેષ્ટાઓ આવી જાય છે. ચહેરા વડે થતી ચેષ્ટાઓ કરવે લલાટ, ભવાં, નસકોરાં, મુખ અને ઓષ્ઠ, કપોલ અને હડપચી વપરાય છે.

લલાટ

૧. લલાટ યાને કપાલ પર પડતી આડી કરચલીઓ નવાઇ કે આશ્ચર્ય બતાવે છે.

૨. લલાટ ઉંચે ચઢેલું ગુંચવણ, ગભરાટ, ક્રોધ, ધિક્કાર દાખવે છે.

ભવાં અને પાંપણ

૧. અજાયેબી અને વિસ્મયતા વેળાએ ભવાં અને ઉપલાં પાંપણ એક મરખી લીટીમા ઉપર આવે છે.

૨. ધાસ્તી તથા ડર સમયે ઉપલા પાંપણ ઉંચકાય છે. ભવાં નીચે થાય છે.

૩ સામનો કરતી વેળાએ, ક્રોધ ટાણે અને વેદના સહેતી વખતે ભવાં સંકોચાઇ જાય છે.

૪ નિર્બળતા, દિલગીરી, બેદરકારી અને પશ્ચાતાપ વેળાએ ભવાં નીચે નમે છે.

નસકોરાં

૧. ત્રાસ, ભય એવી વેળાએ નસકોરાં ઉપસે છેઃ પહોળાં થાય છે.

૨. અણગમો, તિરસ્કાર, ક્રોધ એ સમયે નસકોરાં વધી જાય છે.

મુખ અને હોઠ

૧. મુખ થોડુંક ખોલેલું મંદ બુદ્ધિ, અજાયેબી નવાઈ દાખવે છે.

૨. હોઠનાં ખૂણિયાં ઉપર ગયેલાં સંતોષ, આનંદ, હર્ષ મોજ બતાવે છે.

૩. હોઠના ખૂણિયાં નીચે ગયેલા ખેદ, શોક, વ્યથા, વેદના કહી આપે છે.

૪. હોઠ ચપ્પટ બીડેલા દઢતા, ઠરાવ, મક્કમતા, હઠ, આગ્રહ દર્શાવે છે

૫. હોઠ ગોળ બનાવી ઉપર ચઢાવેલા, અસંતોષ હમણાં રડી પડશે એવો દેખાવ રજૂ કરે છે.

૬. હોઠ ગોળ બનાવી પુચકાર દર્શક આગળ કરેલા, પ્રેમભાવ થવે ચુમન લેવાની મરજી દર્શાવે છે.

૭. તુચ્છકાર, ધમકી, ચેતવણી, અહંકાર, ડોળ અને ધિક્કાર વેળાએ ઉપલો હોઠ ઉંચે ચઢે છે.

૮. શારીરિક નિર્બળતા, માનસિક નબળાઈ અને ગાંડપણ સમયે નીચલો હોઠ નીચે નમતો ઝૂલે છે.

૯. નીચલો હોઠ લાંબો આગળ પડતો બતાવેલો, અશિષ્ટતા, અસભ્યતા, આપસ્વાર્થ અને નીચતા કહી આપે છે.

૧૦ નીચલો હોઠ પાછળ ખેંચાએલો છાલકો, નબળો તથા અચોક્કસ સ્વભાવ જણાવે છે.

કપોલ યાને ગાલ

૧. ખુશાલી, હર્ષ અને સંતોષ દાખવતે કપોલ યાને ગાલ ખીલે છે.

૨. દિલગીરી, શોક, વેદના અને પશ્ચાતાપ સમયે ગાલ દબાઇ જાય છે-સંકોચાય છે.

હડપચી

૧. દઢતા, ખંધાઇ, આતુરતા, ખણખોદ, એ ભાવો જાહેર કરતે હડપચી યાને ડાચું આગળ પડે છે.

૨. મૂર્ખતા, બીકણપણું, અચોક્કસતા એ વેળાએ હડપચી પાછળ ખેંચાય છે.

અત્રે મુખસ્થિતિઓ કિંવા વદનચેષ્ટાઓ પૂરી થાય છે.

પ્રકરણ ૧૩ મું

ખભાંના, છાતીના, ધડના થાપાના, કોણીના, ઢૂંટણના દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો

૧ ઉશ્કેરાટવાળી અસરોને લઇને ખભા ઉંચે ચઢે છે. આનંદ સમયે ખભા જરાક ઉપર ચઢે છે

૨ ભય અને ધાસ્તી એવા પ્રસંગે એ, બને એટલા ઉપર ચઢી જાય છે અને શીર્ષ બે ખભા વચ્ચે ડૂબી જાય છે

૩ શોક, ખેદ, શર્મ અને પશ્ચાતાપ સમયે સ્કંધ ઝૂકી પડે છે

૪ ધિક્કાર, ક્રોધ, અને સામનો કરતી વખતે તે પાછળ હઠે છે

૫ લાચારી નમતું મૂકવું તાબેદારી એવી ધૂન વેળાએ ખભા બહુ ધીમેથી ઉંચે ચઢે છે

૬ અસહનશીલતા, તિરસ્કાર વગેરે સખત વિરૂદ્ધતા દાખવતી વેળાએ ખભા અતિ ઝડપે ઉંચે ચઢે છે

વક્ષ (છાતી) સ્થિતિ

૧ ગર્વ, હિમ્મત, આત્મશ્રદ્ધા, હર્ષ અને સર્વે ખુશનુમા તથા તેજસ્વી ધૂન વેળાએ વક્ષ યાને છાતી ઉપસે છે–વિસ્તૃત બને છે

૨ ખેદ, શોક, શર્મ, વિલાપ, દાસત્વભાવ તથા શારીરિક નબળાઇ આદિ સમયે છાતી બેસી જાય છે–સંકુચિત બને છે

ધડ (Trunk) સ્થિતિ

૧ સ્વરક્ષણ, અહંભાવ, ઉદ્ધતાઇ અને એવા મળતા આવતા ભાવો દેખાડતી વેળાએ ધડ પાછળ જાય છે

૨. આતુરતા, આશા, લુચ્ચાઇ, ખંધાઇ અને એવા મળતા આવતા ભાવો દાખવતે ધડ આગળ પડે છે.

૩. ગભરાટ, મુંઝવણ, અચોક્કસતા, કચાશ અને નખરાંબાજી વેળાએ ધડ ચક્રગતિ ધારણ કરે છે.

૪. નિરાશા, વ્યથા, સંતાપ અને ચિત્તભ્રમ સમયે ધડ એક પડખેથી બીજે પડખે હાલી રહે છે.

૫. શ્રદ્ધા, હિમ્મત, તાકાત વગેરે એવા પ્રસંગે ધડ સીધું ટટાર હોય છે.

૬. દબાવી રાખેલો જોશ, ક્રોધ, અને ઉગ્ર ઊર્મિઓ, દાખવતે ધડ જડતા ધારણ કરે છે.

૭. દિલગીરી, તાબેદારી અને સર્વે અધમ ધૂન વેળાએ ધડ ઢીલું પડે છે.

સૂચનાઃ જ્યાં સુધી બુદ્ધિ ટેકો આપે નહીં ત્યાં લગી ધડની કોઇ પણ હિલચાલ નકામી કરવી નહીં. વ્યાકુલ, અસ્થિર અને અર્થ વિનાની હિલચાલ ત્યાગવી.

નિતંબ (થાપા) સ્થિતિ

૧. દંભ, શેખી, દમામ, બડાઇ, અહંભાવ અને ગર્વ વેળાએ નિતંબનો ઉઠાવ કરવો.

૨ વિનય, અદબ, દીનતા, બીકણપણું, ભીરુતા, એવા પ્રસંગે નિતંબ સંકોચી લેવાં.

કૂર્પર [કોણી] સ્થિતિ

૧. સંકોચવૃત્તિ, અધમતા આદિ એવે સમયે કોણી શરીરની પાસે રાખવી.

૨. સ્વસ્થતા, શાંતવૃત્તિ, નમ્રતા, મર્યાદા, વિનય, એવી વેળાએ કોણી શરીરથી લગાર દૂર રાખવી.

૩. ચપળતા, ચાલાકી તેમજ કરુણા, કોમળતા, અનુકંપા, એવે પ્રસંગે કોણી શરીરથી ઘણે દૂર રાખવી, પણ તે વેળાએ કોણીને ઉંચે ન ચઢાવવી.

ગૂંટણસ્થિતિ

૧ ગૂંટણની મક્કમતા, બળ તથા તાકાત, બહાદુરી અને દૃઢતા સૂચવે છે

૨ ગૂંટણનું ઢીલાપણુ શારીરિક માનસિક અને નૈતિક નિર્બળતા સૂચવે છે

[નોંધ જ્યારે સામેના પાત્રને ગૂંટણવાળી નમન કરતુ હોય ત્યારે જે પગ પ્રેક્ષક બાજુએ આવતો હોય તેને લગાર પાછળ રાખીને ગૂંટળવાળી નીચે કરવો, કે જેથી પ્રેક્ષક બન્ને પગોની સ્થિતિ જોઈ શકે. પ્રેક્ષક ભણી દેખાતો પગ પાસેના બીજા પગને ઢાંકી નાખે એમ ન થવુ જોઈએ]

12

પ્રકરણ ૧૪ મું

ચેષ્ટા પ્રકાર

સામાન્ય પણે ચેષ્ટાઓ નીચલા ચાર વર્ગમાં વહેંચાઇ જાય છે:—

૧. સંબોધક યાને કોઇને ઉદ્દેશી (Address) ને બોલતી વેળાની ચેષ્ટા.
૨. નિર્દેશક યાને હુકમ કરનારી ચેષ્ટા
૩ નિવેદક યાને અરજ કે અહેવાલ કરતી વેળાની ચેષ્ટા.
૪. નિશ્ચિત યાને ઠરાવ બતાવનારી ચેષ્ટા.

સંબોધક અભિનય વેળાએ એક અથવા બન્ને હસ્ત સામેના પાત્ર ભણી આગળ લંબાય છે. હથેલીઓ એકેક સામે ત્રાંસી થવા પામે છે.

નિર્દેશક ચેષ્ટાઃ દરમિયાન મનુષ્યો વા વસ્તુઓ પ્રત્યે આંગળી ચીંધાય છે, કોઇ વિચાર જાહેર થાય છે યા ખુલાશો અપાય છે અને કોઇ સવાલ પૂછાય છે યા હુકમ થાય છે.

[નોંધ: એવા સર્વે પ્રસંગે તર્જની અંગુલિ અને અન્ય આંગળીઓ વપરાતે જે દિશા નિર્દેશાતી હોય તે જ દિશામાં નેત્ર પણ સાથે સાથે દોરાવાં ઘટે. લાગતાં વળગતાં પાત્રો યા વસ્તુઓ ભણી આંખ પહેલી જવી અને ઠરવી જોઇએ–પછી જ અંગુલિઓ. અને તેમને કાંઇ કહી સંભળાવવું હોય તો તે તે આંગળી ચીંધ્યા પછી જ. તેની પહેલાં બોલી ન ઉઠવું.]

નિવેદક અભિનયઃ સમયે જમણો હસ્ત આગળ લબાય છે-હથેલી ઉપર આવે છે. ડાબો હસ્ત પણ એમ જ વપરાય છે. બન્ને હાથ સામટા વપરાતે પણ એમ જ આગળ લંબાય છે.

નિશ્ચિત ચેષ્ટાઓ દરમિઆન જમણા હાથ ત્રાસો કરતો ઉપરથી નીચે જાણે હવાને કાપી ગ્યો હોય તેવો થવા પામે છે ડાબો હસ્ત પણ તેમ જ વપરાય છે. ડાબી હથેલી ઉપર જમણી જઇ પડી અફળાય છે. જમણા હસ્તની મુઠ્ઠી ઉપરથી નીચે જાય છે. જો જમણા હાથમા કાંઇ ચોપડી કે કાગળ હોય છે તો તે ડાબી હથેલી પર જઇને અથડાય છે મેજ કે બાકડો પાસે હોય છે તો તેના પર જમણી મુઠ્ઠી જોરથી જઇ પડે છે

વૃત્તિઓ, ભાવો અને ચેષ્ટાઓ

જેવી વૃત્તિ તેવી ચેષ્ટાઓ, વૃત્તિઓ તો પુષ્કળ હોય છે પણ મુખ્ય નીચલી ગણાય છે,—

આરામી વૃત્તિઓ–લશ્કરી વૃત્તિઓ–વિનતી દર્શક વૃત્તિઓ–વ્યથા (પીડા) દર્શક વૃત્તિઓ–પ્રાર્થના દર્શક વૃત્તિઓ–પ્રેમાત્મક વૃત્તિઓ–સ્વસ્થ (શાન્ત) વૃત્તિઓ–ઉગ્ર અને ઉશ્કેરાટની વૃત્તિઓ–પામર અને અધમ વૃત્તિઓ–આનંદ વૃત્તિઓ–સ્વતંત્રતા દર્શક વૃત્તિઓ–વીરાત્મક તથા આવ્હાન અને પડકાર વૃત્તિઓ–નિરાશા અને શોક વૃત્તિઓ પસ્તાવાની અને વિલાપી વૃત્તિઓ–નમ્ર, વિનયદર્શક અને શરણાગત વૃત્તિઓ–ઠઠ્ઠા, મશ્કરી, મજાક મસ્તી અને કટાક્ષ વૃત્તિઓ–અહંકારી, દમામી દંભી અને અહંભાવી વૃત્તિઓ

આ વૃત્તિઓ પ્રમાણે થતી ભિન્ન ભિન્ન ભાવનાઓ મુજબ ક્યારે શરીરના નીચના અવયવો કામે આવે છે તે હવે જોઇએ —

મસ્તક

શોક અને શર્મ વેળાએ મસ્તક નીચુ પડે છે. ગર્વ અને હિમ્મત વેળાએ ટટાર બને છે હકાર દાખવતે ઉપરથી નીચે હાલે છે, નકાર નારાજી કે અણગમો અથવા ભય જણાવતે એક બાજુથી બીજી

બાજુએ ઝડપથી આડું હાલે છે શંકા બતાવતે માથું ધૂણે છે

લોચન યાને આંખ

પ્રાર્થના સમયે લોચન ઉંચે ચઢે છે શોક વેળાએ આંખ ભીની થાય છે અથવા અશ્રુવતી બને છે ગમગીનીમાં નીચે ઢળે છે ગુસ્સો કે ક્રોધમાં તપે છે અને આડી બની નજર ચૂકવે છે કે દમ ભરાવતી સામી થાય છે મનન વેળાએ અંતરભણી વળતી ઢીલી અને બાહેરની વસ્તુઓ પ્રત્યે અલક્ષકારી બને છે શંકા, ચિન્તા અને જંજાળ સમયે આમથી તેમ ફર્યા કરે છે

હસ્ત યાને હાથ

મત્તા, મર્વોપગિતા આદિ બતાવતે હસ્ત ઉંચા આગળ પડતા થાય છે સ્તુતિ કે વખાણ કરતે હથેલી ખુલ્લી બાહેર પડતી અને હસ્તો ઉપર જાય છે મહાવ વાચતે બન્ને હાથ આગળ પડે-હથેલીઓ એકેકની સામે આવે છે નૈરાસ્ય અને લાચારી જણાવતે બન્ને હથેલી એકેકથી અથડાય છે શોક વેળાએ હથેલીઓ એકેકથી ધીમે ઘસાય છે કે ક્રોધ વેળાએ ઝડપથી ઘસાય છે

૧ વિજય પ્રાપ્તિ વખતે જમણો હસ્ત ઉપર હવામાં ઘૂમે છે

૨ નમેલા શીર્ષ પર હસ્ત મૂકાવો ગજ ના વેદના સૂચવે છે

૩ શર્મ દાખવતી વખતે હસ્ત નેનની આડે આવે છે

૪ નિતંબ (થાપા) પર પડલા હસ્ત વિચારવંત ઢબ બતાવે છે

૫ હૃદય ઉપર મુકાએલો હાથ મિત્રાચારી, વહાલ, પ્રેમ આદિ નાજુક ભાવોને વ્યકત કરે છે

૬ વક્ષસ્થળ (છાતી) પર હસ્ત જઇ પડે એ આત્મવિશ્વાસ અને અંતઃકરણની સાક્ષી દર્શાવે છે અથવા ઇચ્છા પ્રદર્શિત કરે છે.

૭. આશીષ આપતે હસ્તો ઉંચે જાય છે–હથેલીઓ નીચલી બાજુએ આવે છે.

૮. હસ્તમિલન, સત્કાર, આમંત્રણ અને મિત્રાભાવ દાખવતે હાથ આગળ પડે છે.

શરીર

૧. શરીર સીધું હોય ત્યારે તે સ્થિર, શાંત અને હિંમત ધરાવતાં મનની સ્થિતિ કહી આપે છે.

૨. પાછળ ઢાળેલું અંગ ગર્વ, અહંકાર આદિ ભાવોને વ્યક્ત કરે છે.

૩. આગળ પડતો દેહ દયા, દિલસોજી, આતુરભાવ, કાળજી તથા નિરાભિમાન સૂચવે છે.

૪. વાંકુ વળેલું શરીર માન તથા પૂજ્ય ભાવ જણાવે છે.

૫. નિસોસ તથા પછડાએલું લાંબુ છટ શરીર સંપૂર્ણ અશક્તિ અથવા પૂરેપૂરી માનહાનિ દાખવે છે.

હેઠલાં યાને નિમ્ન [Lower] અવયવો

૧. મજબુતાઈથી ઉભા રહેવું હિમ્મત અથવા આગ્રહ કિંવા મમત બતાવે છે.

૨. પડખાં, ઘૂંટણ, પાય ચરણ વારે વારે ઢીલે હાલે એ અસ્વસ્થ મન, નિર્બળતા તથા વિચાર ભંગતા સૂચવે છે.

૩. હેઠલાં અવયવો ઇચ્છા કે વાસના થવે આગળ પડે છે.

૪. ડર, અભાવ અને ચિન્તા વેળાએ પાછળ જાય છે.

૫. ધાસ્તી અને ભય સમયે ચમકી ઊઠે છે.

૬. સત્તા, પ્રકોપ કે ઝનુન વેળાએ ભૂમિને ઠોકે છે.

૭. આધીનતા, વશતા, આજ્ઞાપાલન વખતે ઘૂંટણીએ પડે છે.

પ્રકરણ ૧૫ મું

મુખ્ય મુખ્ય નાટકીય ભાવો તેના અભિનય સાથે

મર્યાદશીલતા–શીર્ષ આગળ વળેલું–મુખ સહેજ ખુલેલું–ઉપલા પાંપણ નીચે ઢળેલા શરીર ભાર જમણા પાય ઉપર–ડાબો પાય ગૂંટણ આગળથી વળેલો–ડાબા પગનો અંગૂઠો અને આંગળીઓ જરાક જમીન સાથે દબાએલા

શર્મ–પાય ઉપર પ્રમાણેજ, પરંતુ બન્ને ગૂંટણ વળેલા, વક્ષસ્થળ દબાએલું અને શીર્ષ છાતી પર ઝૂકતું

બારીક તપાસ–મસ્તક આગળ, આંખ સામેના પાત્ર અથવા વસ્તુ પ્રત્યે એક ચિત્તે તાકેલી

મનન–ઉચ્ચ વિષયોના ચિંતન વેળાએ નેત્ર ઉંચે–અધમ વિષયોના વેળાએ નેત્રો નીચે-ઊંડા વિચાર વેળાએ ભવાં કરચલી પાડેલાં, ઉન્નત વિચારો કરતે શીર્ષ જરાક પાછળ ઢળેલું, અધમ વિચારો સમયે મસ્તક નીચે ગએલું અયોક્રમ વિચારો ચાલતી વેળાએ આંખ એક વસ્તુ ઉપરથી બીજી વસ્તુને બેધ્યાન પણે જોતી રહે મનન વેળાએ હસ્ત, વિચારના પ્રકાર પ્રમાણે કોઇવાર કોઇ નજદીકની વસ્તુને અડીને રહે અથવા જરાક ઉપર નીચે થાય વિચાર પ્રવાહ કોઇ કારણે અટકી પડે ત્યારે હસ્ત અને પાય એકાએક થભી જાય.

માનભાવ–સરખે મરતબાને માન આપી બોલતી વેળાએ નેત્ર સીધી દિશામાં જાય અને વક્ષસ તેની સ્વભાવિક સ્થિતિમાં હોય ઉતરતી પંક્તિના પાત્રોને સંબોધને છાતી વિશેષ આગળ, શીર્ષ ઉંચકાએલું, આંખ દમામપૂર્વક નીચે ઢળેલી ચઢિયાતી સ્થિતિના માણસો

માથે વાત કરતે, છાતી અંદર ગએલી, મસ્તક અને લોચન નીચે ઢળતા અને દેહે પોતાની ટટ્ટાગાવસ્થા જાણેક ગૂમાવેલી હોય એવો ઢગ થવા પામે છે, સ્વમાન વ્યક્ત કરતે વક્ષસ બાહેર નીકળી આવે-તેની ગેરહાજરી સમયે છાતી દબાઈ ગએલી દેખાય

મંદબુદ્ધિ અને શારીરિક નિર્બળતા–શીર્ષ નમેલું, નીચલું જડબું ઝૂલી પડેલું, કોણીઓ પડખામાં પેસી ગએલી, કોણીથી આગળી સુધીનો હસ્ત ઢીલો આગળ પડેલો, અંગુલિઓ અંકમાં પરોવાએલી, છાતી દબાએલી, ગૂંટણ વળેલા

ચૌર કર્મ–વક્ર દેહાવસ્થા જાણે દીપડો શિકાર ઉપર કૂદકો મારવાને તૈયાર હોય તેમ આંખ ધારેલી વસ્તુ ભણી ચોટકેલી હસ્ત વક્રતા દાખવતા, ગૂંટણ આગળ વળેલા પગ તુ પાસે પાસ આવી ગએલા

પૂજ્યતા–મસ્તક જરાક ઉપર કરી નીચે નમાવેલું, આંખ પ્રથમ ઉંચે કરી પછી નીચે ઢાળેલી, છાતી અંદર, ગૂંટણ વળેલા.

પ્રેમ–કપાળ શાન્ત, ભવા કમાનદાર બનેલા, મુખ સહેજ ખુલ્લું મલકાતું, આંખ મૃદુ પણ સીધી પાત્ર ભણી જોતી હસ્ત હૃદય ઉપર

વિશ્રામ-(Ease) પાય અંકથી ઘણા દૂર–નિતંબ ઉપર હસ્ત

ધૃષ્ટતા–પગ અંકથી દૂર, નિતંબ અક્કડ બનાવેલા, તેના ઉપર હસ્ત પડેલા કોણીઓ આગળ ગએલી, હડપચી ઉંચે ચઢાવેલી

છાકટાવસ્થા–પાય અંકથી દૂર, વદન તથા અવયવો ઢીલા, ગાલ યાને કપોલ ફુગેલા ઉપસી આવેલા મોઢું ખુલ્લું, મસ્તક ઢળેલું, આંખ મીંચાએલી છાકટો માણસ સાવધ, ગંભીર, સ્થિર થવાનો કરતો દેખાય

વૃદ્ધાવસ્થા–શીર્ષ નીચે ઢળેલું અને ધ્રૂજતું ગૂંટણ ઢીલા નમી પડેલા, સ્વર નબળો ધ્રૂજતો, વાણી દમ ભરાઈ આવતી હોય તેમ ધીમી

અને અચકાતી ખેંચાતી બાહર પડે.

ખેંચાઇ-વદન પર લુચ્ચુ હાસ્ય, ઉપર ઉપરથી મીઠા મધ થઇ જવાનો ડોળ, હસ્ત કોણી આગળથી વળેલાં-હથેલી આગળ પડેલી અદબપૂર્વક એકેકથી જોડાએલી, મસ્તક વારે વારે નમી પડતું, પાગ ઘૂંટણ એકેકથી જોડાએલાં, ઓષ્ટ મિઠાશ અને સ્મિતથી ફસકાઇ જતા

શક-પાત્ર કે વસ્તુથી પોતાનું શીર્ષ ફેરવી નાખેલું-પરંતુ આંખ તેના ઉપર ઠેરવી જ રાખેલી

દ્વેષ-શક પ્રમાણે જ: વધારામાં ઓષ્ઠ કરડાતી દબમાં.

તિરસ્કાર-નેત્ર પાત્ર કે વસ્તુ પર ઠેરવેલા પરંતુ શીર્ષ તેમનાથી ફેરવી નાખેલું. દાંત એકેકથી ચપ્પટ દબાએલા, ઓષ્ઠ પાછળ હઠેલાં

પ્રકોપ-ચહેરો રાતો ચોળ અથવા મડદા જેવો ધોળો ફીકો. છાતી હાંફતી. નસકોરાં ફૂલેલાં, દાંત કચકચાતા, મુઠીઓ વળેલી, અને ધમકી આપતી હવામાં ઘૂમતી, શ્વાસ ફુંફાડા મારતો, આંખ ફાટી જતી, સ્વર મોટો ઘોઘરો અને કર્કશ કોઇ વાર ચીંચવાનો, કોઇ વાર ધ્રૂજતો

અણગમો-છાતી સારી રીતે બાહેર કાઢેલી, ઉપલો ઓષ્ઠ મરડાએલો

તિરસ્કાર-અણગમાની વિકસિત સ્થિતિ, ભવાં જરાક ચઢેલાં, આંખ સામેના માણસનાં શીર્ષથી ચરણ સુધી ખબર લેતી, સ્વર ખાસેલો-ઉંચે નીચે થતો

કમકમાટ-ચહેરો નિસ્તેજ કુમળાએલો, બન્ને કોણી પડખામાં દબાએલી અને અંગૂલિઓ સામસામી પરંતુ સીધી ઢીલી-કાયા, જાણે સખલખું બરાતું હોય તેવી ધ્રૂજતી, તથા કોઇને પાસેથી ચાલી જવાની નિષ્ફળ આજ્ઞા થતી હોય તેવી ચેષ્ટા.

નવાઇ-લલાટ સહેજ ઉપર ચઢેલું, ભવાં ઉપર, આંખો ફાડેલી, મુખ જરાક ઉઘાડું

વિસ્મયતા–લલાટ ઉંચે ગએલું. નેત્ર તથા મુખ એકદમ ઉઘાડાં, હસ્તો લગભગ વક્ષસ્થળ લગી ઉપર થએલા, હથેલી અંદરની બાજુએ

ડર–લલાટ ચઢેલું, નેત્ર તથા મુખ ખુલ્લાં, હસ્ત સ્થિતિ ઉપરના જેવી જ, પરંતુ હથેલી બાહેરની બાજુએ: જાણે ફિકર સામી દિશાએથી આવતી હોય અને તેને હસ્ત વડે અટકાવવાની હોય તેમ. એક પાય પાછળ હઠેલો અને દેહ ડરને લઇને જાણે સંકોચાઇ જતો હોયની તેવી ચેષ્ટા, બેહદ ફિકર અને ધાસ્તી વેળાએ કાં તો અવાચક બની જવાય, કાં તો ચીસ પાડી દેવાય

ભય–ડરની વિકસિત સ્થિતિ, શરીરનું જોશબંધ ધ્રુજવું અથવા દેહ જડ ને ગતિ વિમુખ બની પાય ભૂમિથી જકડાએલાં બને, ખભા ઉંચે ચઢી જાય, અંગુલિઓ પથરાઇને છૂટી પડે તથા વળી વળી જાય. દમ રૂંધાય, અને સ્વર ધ્રુજતો બને.

હિમ્મત–છાતી બાહેર, શીર્ષ લગાર પાછળ ફેંકેલું. આંખો સીધી ઉઘાડી, અવયવો ટટાર અને મક્કમ, હસ્ત કાં તો છાતી ઉપર અદબથી વળેલા અથવા પડખે મજબુત રહેલા, અવાજ મજબુત.

પડકાર–"તું તે કોણ? ચાલ આવી જા સામે!" અથવા "મને ત્હારી જરા પરવા નથી." એવી ભાવનાઓ વાળી ચેષ્ટા વખતે શરીર સંપૂર્ણ ઉંચાઇએ જાય છે. ભવાં તુચ્છકાર દાખવતાં નીચાં થાય છે, હસ્ત મુઠ્ઠી વાળેલા જેવા સજ્જડ બને છે, ક્વચિત તર્જની (અંગુઠા પાસેની આંગળી) ગતિમાન થાય છે, ઓષ્ઠ મક્કમ બીડાય છે.

ખેદ–છાતી અંદર દબાએલી, આંખ ખુલ્લી પરંતુ જોવા છતાં જોતી નહીં હોય તેવી.

શોક–ઉપર પ્રમાણે જ પણ શીર્ષનું આમથી તેમ હાલવું.

વિલાપ– પાય આગળ પાછળ, ગૂટણ વળેલા, વક્ષસ્થળ અંદર ગયેલુ, ઓષ્ઠ ધ્રૂજતા, મસ્તક છાતી પર ઝૂલતું

નિરાશા–વદન ઉપર કરેલું આંખ ઉપર કરેલી પણ અંદર જતી પાંપણ લગભગ બીડેલાં, હસ્ત પ્રથમ ઉપર જઇ ઉંચટ એકદમ નીચે પડી જતા.

ખુશાલી-કદમ હળવાં, હીલચાલ ઝડપી, ચહેરો તેજસ્વી.

ખૂબજ હર્ષ–હાથ ઉંચે જતા, તાલી પાડવા ચાહતા અથવા તાલી પાડતા, મસ્તક આગળ પાછળ થતુ, કદમ ઉછળતાં અને કૂદતાં.

છેડાઇ પડવુ–માથુ ઝડકબધ આમથી તેમ ફરે, ભવાં ઢળી પડેલાં, હથેલી કોઇ વસ્તુને ગ્રહણ કરવા જતી હોય એમ તેનુ બીડાવુ અને ખૂલવુ

વેદના–ચહેરાના સર્વે અવયવોનુ વિકૃત થવુ, નેત્ર ઉઘડે અને પાછા બધ થાય સ્કધ ચઢેને ઉતરે, હથેલી ખુલે અને બીડાય

અતિકષ્ટ–વેદનાનુ વૃદ્ધિગત સ્વરૂપ, ઉપર પ્રમાણેજ પરતુ તે સાથે કરૂણ અવાજ, રૂદન તથા આર્તનાદ

બેશુદ્ધ થવુ–દેહ ઢીલા ઢચ બને, હસ્ત અક્કડ તથા અચેતન બને, નેત્ર મસ્તકમા ચઢી ગયા હોય તેમ ઉપર થઇ જાય

મૃત્યુઃ ઝેરથી–લલાટ ઉપરની નસો, ફૂલી આવે–હસ્તને તથા આંગળીઓને કરડવા જાય, વદન પ્રથમ જાંબુડુ બની પછી રાતા રંગમાં બદલાય.

મૃત્યુઃ ઘાયલ થવાથી–આકડી આવતી હોય તેમ દેહનુ તણાઇ ખેંચાઇ જવુ, અંગો તથા અવયવોનુ જોશભેર ગતિમાન બનવું અને એકાદ બે મુશ્કેલ શ્વાસ પછી મૃત્યુવશ થવુ

પ્રકરણ ૧૬ મું

પ્રાચીન હિન્દમાં વ્યવહાર્ય અભિનય

અત્યાર સુધી જે કામ આપણે નાચી આ યા તે આંગિક અભિનય વિજ્ઞાનની અર્વાચીન સમજણ પ્રમાણેનું જ હતુ પરન્તુ આ વિષયને પૂરો કરવા પહેલાં આપણે લગાર ટુંકમાં જોઇ જઇશું કે પ્રાચીન હિન્દમાં વહેવારુ અભિનયની બાબતમાં શી સ્થિતિ હતી ?

પ્રાચીન કાળમાં સસ્કૃતમા લખાયેલા નાટયશાસ્ત્ર ઉપરના જે કેટલાક પુસ્તકો મળે છે તેમા સૌથી જૂનુ ભરતમુનિનુ 'નાટયશાસ્ત્ર' છે તેનો સમય ખ્રિસ્તી સનની શરુવાત લગભગનો ગણાય છે આ પુસ્તકમા અભિનય વિષે વિગતવાર વર્ણન છે આગળ કહેવાઇ ગયુ તેમ અભિનયની એમા ચાર જાત કહી છે કાયિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક, આપણે અહીં કાયિક અથવા આંગિક અભિનયની જ વાત કરવી જોઇએ એ વિષયમા આપણા પૂર્વજો બહુ ઝીણી વિગતોમા ઉતરેલા હતા, જેમાની કેટલીક બાબતો આજે પણ સુધરેલા દેશો વિકસાવી શકયા નથી આ સત્ય, હિન્દીઓ લેખે આપણને માટે ખરેજ હર્ષ પમાડનારુ છે.

અંગનિર્દેશ

ભરતના નાટયશાસ્ત્ર પછી કેટલાક સૈકા પાછળ (ચૌદમા સૈકામા) રચાએલા 'સંગિત રત્નાકર' નામે ગ્રન્થમા સાતમા નર્તનાધ્યાયમાથી અહીં કેટલીક વિગતોનો નિર્દેષ, વાચકોની માહિતી માટે કરીશુ. એમા અભિનય કાજે નીચેના અંગોનો અભિનય ખાસ કેળવવાનું કહ્યુ છે તે અંગો આ શિર, હસ્ત વક્ષસ, પડખુ, કેડ પગ, તેમ વળી ખભા,

ઊરુ, પીઠ, ઉદર, નિતમ્બ, સાથળ, વળી મણિબન્ધ, ગૂઠણ, નેત્ર, ભ્રમ્મર, ડોળા, ગાલ, નાક, અધર, દાંત, જીભ, હડપચી, મુખ વળી પાની, ઘૂંટી, પાદતળ, આંગળી ઇત્યાદી

અંગવિક્ષેપ સંખ્યા

તેમાથી શીર્ગના ૧૯ પ્રકાર, હસ્ત એકજ કે બન્નેના કુલ પ્રકારો ૬૭ (કેટલાકના મતે ૭૦ પ્રકારો પણ હતા) વક્ષસના ૫, પડખાના ૫, કેડના ૫, પગના ૧૩, ખભાના ૫, ઊરુના ૯, ઉદરના ૪, નિતમ્બના ૫ સાથળના ૧૦ મણિબન્ધના ૫, ગૂંટણના ૭, નેત્રના ૩૬, ભ્રમ્મરના ૭, ડોળાના ૧૬, ગાલના ૬, નાકના ૬, અધરના ૧૦, દાંતના ૮, જીભના ૬, હડપચીના ૮, મુખના ૬, પાનીના ૮, ઘૂંટીના ૫, હાથની આંગળીના ૭, પગની આંગળીના ૫, પાદતળના ૬, વગેરે પ્રકારો ગણાવ્યા છે

આ દરેક પ્રકાર વખતે તે તે અંગનુ કર્મ કેવી રીતે કરવુ તે તથા ભિન્ન ભિન્ન કેવા કેવા ભાવો દર્શાવવાને કયા કયા પ્રકારનુ કર્મ કરવુ એ બધાનો સવિસ્તાર ખુલાસો પ્રાચીન ગ્રન્થોમાથી મળે છે

'કરણ' યાને મિશ્ર અભિનય સ્થિતિઓ

આમ જુદા જુદા અંગોના વ્યક્તિગત હલનચલન વિષે લખ્યા પછી આમાથી કોઇ પણ અંગના, પણ ખાસ કરીને બન્ને હાથના એક સાથે થતા હલનચલનમાથી જે પ્રકારો બને તેનુ બારીક વર્ણન નાટ્યશાસ્ત્રના જૂના ગ્રન્થોમા મળે છે. આવા મિશ્રકર્મને 'કરણ' કહે છે કરણ ૧૦૮ છે એના પણ પાછા પેટા ભેદો તથા મિશ્ર ભેદો છે દક્ષિણમા એક પ્રખ્યાત મન્દિરમા આ ૧૦૮ કરણોની એટલે કે અભિનય સ્થિતિઓની શિલ્પમૂર્તિઓ હજી પણ મોજુદ છે આ શિલ્પમૂર્તિઓ તેની સાથે જોડાએલા ભાવોને બહુજ સ્પષ્ટતાથી વ્યક્ત કરે છે આ શિલ્પમૂર્તિઓ

ઉપરથી લીધેલા ચિત્રો 'ગાયકવાડ ઓરિએન્ટલ સીરીઝ'ની ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની આવૃતિમાં છપાયાં છે.

અંગસ્થિતિ અને ભાવ

આ બધી બાબત વિષે સામાન્યપણે એમ નોધવું જોઇએ કે હિન્દુ નાટ્યશાસ્ત્રના ગ્રન્થોમાં શક્ય એવી અને એટલી, બધી જ વ્યવહારિક સૂચનાઓ અસંખ્ય અભિનયો માટે આપી છે. પહેલાં, અભિનયકર્મ કરતા પ્રત્યેક અંગને કેવા સ્થિતિમાં મૂકવું તેનું, અને પછી એમ કરવાથી કયો ભાવ વ્યકત થાય તેનું, દરેક પ્રકાર માટેનુ વર્ણન ઘણું જ બારીક અને વિગતવાળું છે.

મુખરાગપલ્લટ

આ બધા આંગિક અભિનય ઉપરાંત મુખરાગપલ્લટથી યાને મુખના રંગના ફેરબદલાથી, એટલે કે જુદા જુદા વિકારો પ્રમાણે ચહેરા ઉપર જે રંગ છવાઇ જવા પામે તેના બદલાવાથી પણ કેટલાક ભાવો સૂચવાય છે તેનુ પણ વિગતપૂર્ણ વર્ણન આ ગ્રન્થોમાં મળે છે.

વહેવાર્ય અભિનય શીખવા માટેનો પ્રાચીન પ્રબંધ

આટલી ઝીણી વિગતમાં ઉતરીને આ વર્ણનો આપણા.ગ્રન્થોમા અપાયાં છે તેનું કારણ એ કે એવાં બારીક વર્ણનો નાટ્યાચાર્યોને મદદરૂપ થાય. સામાન્ય જનતા પાસે ઝટ મૂકી દેવા સારુ અથવા કેવળ શિષ્યવર્ગ સમક્ષ ધરી દેવા ખાતર આવાં બારીક વિગતપૂર્ણ પુસ્તકો હોઇ શકે નહી.

જુના કાળમાં પાટલીપુત્ર, તક્ષશિલા, ઉજ્જયિની, રાજગૃહ આદિ મોટાં શહેરોમાં ઘણી નર્તનશાળાઓ હતી જ્યાં ખાનગી નાટ્યચાર્યો અભિનયનું વિગતવાર શિક્ષણ આપતા. પ્રત્યેક હિન્દુ રાજાના મહેલના વિશાળ આંગણામાં એક નૃત્યગૃહ અને એક નાટકગૃહ એમ બે ગૃહો ગણાવામાં આવતાં, અને આ રાજાઓ ખાસ પગાર આપીને નર્તનાચાર્યોને

પોતાની નોકરીમા ગખતા, કેમ જે રાજપુત્રીઓને અને નવી આવતી જતી રાણીઓને આ કળા શીખવાનુ તેથી સહેલ પડતું કવિ કાલિદાસના 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'મા આ બાબતનુ સારુ વર્ણન છે

ગણિકાઓને તેા અભિનયકળામા પારગત થવાની ખાસ જરૂર હતી તેથી તેઓ કુશળ નાટયાચાર્યોને ત્યા અભિનયનુ શિક્ષણ લેતી. આવા નાટયાચાર્યો પોતાને ત્યા શીખવા આવતા વિદ્યાર્થીઓને આ કળા શીખવતા

"ભગત નાટયશાસ્ત્ર"માં નટોના ત્રણ વર્ગ પાડયા છે —

૧–પુરુષોનેા પાઠ પુરુષ ભજવે તે ૨ સ્રીનુ પાત્ર સ્રીજ ભજવે તે ૩ પુરુષનેા પાઠ સ્રી અને સ્રીનેા પાઠ પુરુષ ભજવે તે આ ત્રણ વર્ગો પુસ્તકિયાજ નહેાતા, પણ 'માલતી માધવ' 'રત્નાવલિ' 'નાગાનન્દ' વગેરેની પ્રસ્તાવનાઓ ઉપરથી પણ આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ઉપના વર્ગો વ્યવહારમા પણ પળાતા, એટલે કે તેઓ રગભૂમિ ઉપર અભિનય કરી બતાવતા હવે તે કાળે જો નાટયગૃહેા હતા, અભિનેતાઓ હતા, અભિનેત્રીઓ હતી, અને વળી તેમને શીખવનારેા ખાસ નાટયાચાર્યોનેા પણ વર્ગ હતેા તેા આપણે આ ઉપરથી પણ સહેજે અનુમાન કરી શકીએ કે એ કાળમા અભિનયને લગતુ વહેવારુ રીતે અપાય તેવું શિક્ષણ અસ્તિત્વમા હતુ અને એ શિક્ષણ શીખવી શકાય તેટલા સારુ તેને લગતી શિક્ષણશાળાઓ પણ હતી.

તે જૂના કાળમા પૂર્ણ જાહેાજલાલીએ પહેાચેલી આ કળાની કઇક ઝાખી હમણા હમણા આપણને ઉદયશંકરના નૃત્યથી-તેમજ વ'લાથેાલના કથાકલિ નૃત્યથી મળી છે

પ્રકરણ ૧૭ મું

આપણી રંગભૂમિ ઉપરના કેટલાક અભિનય દોષને લગતી વહેવારુ સૂચનાઓ

અભિનય સંબંધી હજીયે આપણી બિન ધંધાદારી કે ધંધાદારી નાટક મંડળીઓના અભિનેતાઓ અમુક અમુક ભૂલો કર્યે જાય છે તેમાંની કોઇ કોઇ તો આપણુ ખાસ લક્ષ હમેશાં ખેંચે છે આ તેમની ઉણપો હવે નજ રહેવા પામે એમ આપણે ખરા દિલથી ઇચ્છીશુ અને તેના સંબંધમાં નીચે પ્રમાણે કેટલીક વહેવારુ સૂચનાઓ તેના ઉપાય લેખે નમ્રતાપૂર્વક રજૂ કરીશુ —

૧ કાંઇક લલકાર ભેગો ગળામાંથી સાદ કાઢવો અને **નિશાળમાં મહેતાજી ગુજરાતી 'ડિક્ટેશન' લખાવતા હોય, એવી** ઢબનુ એકલસુરુ બોલવુ, હજી આપણા અભિનેતાઓમાંથી સમૂળગુ ગયુ નથી જો કે આગળ કરતા દેખીતો સુધારો છે, તોયે સમજદાર પ્રેક્ષકોના કર્ણો હજીયે એ આફતથી પીડાતા રહે છે અભિનેતાઓના ખુલ્લા નામો દર્શાવીને લખવુ યોગ્ય લાગતુ નથી પણ આ ફરિયાદ સાચી છે કે સરસમાં સરસ અભિનય કરનારા આપણા કેટલાક અભિનેતાઓ હજી પણ પોતાને આ દોષ કિંવા દૂષણથી દૂર કરી શકયા નથી સંસાર ભૂમિકા અને રંગભૂમિ એ બે વચ્ચે કશો યે ફેર નથી, એનુ સચોટ ભાન આ અભિનેતાઓને હજી થવા પામ્યુ હોય એમ લાગતુ નથી ઘર આદિ અન્ય સ્થળોની વાત જુદી જ છે, પણ રંગભૂમી ઉપર તો આવી એક ખાસ 'નાટકી બાણી' હોવી જ જોઇએ એ ધખારો અદ્યાપિ એઓના મનમાંથી ગયો હોય એમ જણાતુ નથી

આ સુધારવા માટે પ્રથમ તો અભિનેતાના મનની સ્થિતિ તપાસી જોઈશે. હું અત્યારે રંગભૂમિ ઉપર છું અને લોકો સમક્ષ વેશ ભજવી રહ્યો છુ એવા સ્વભાનમાંથી જ્યાં સુધી આવા અભિનેતાઓ પોતાને બહાર કાઢશે નહીં ત્યાં સુધી આ ખોટી ટેવનો નાશ થવો અશક્ય છે. આવા અભિનેતાઓ જો રંગભૂમિના મકાન, ખંડ, સર્ગ વગેરેને ખરેખરાં ઘર, ઓરડો, રસ્તો વગેરે સમજવા જેટલું પોતાનું ભાન સતેજ કર્યા જાય તો તેઓ સફળતાથી આ કુટેવનો સામનો કરી શકે.

બીજી સૂચનાઓ એ કે જ્યારે નવા ખેલ માટે તેઓ પોતાનો 'પાઠ' મોઢે ચઢાવે ત્યારે તેને મોટેથી વાચતી વેળાએ જ કુદરતી જ અવાજમાં વાચવાનો મજબુત પ્રયત્ન તેઓએ કરવો. હસવા જેવી વાત તો આ છે કે આવા 'એક્ટરો' પોતાની ખાનગી જગ્યામાં યે પોતાનો 'પાર્ટ' મોઢે કરતી વેળાએ પણ પોતાની નાટકી બાણીને બાજુએ મૂકી શકતા નથી. એવી વેળાએ તેઓએ જાતે સાવધાન રહેવું, અને તો કોઈ સમજદાર મિત્રને પાસે રાખીને એવો પ્રબંધ કરવો કે તે તેને પાર્ટ વાચતે ખોટી ઢબ પર જતા વારે વારે અટકાવ્યા કરે. જો મન પર લઈને એક અભિનેતા આ બે સૂચનાઓનો ખંત તથા કાળજીપૂર્વક અમલ કરે તો એકાદ બે મહિનામા જ તે પોતાને આ દોષમાથી મુક્ત બનેલો જોઈ શકે.

૨ અકુદરતી મોટા સાદે બોલવું - 'પિટક્લાસ' સુધીનો આખો પ્રેક્ષક વર્ગ પોતાનું બોલવું બરાબર સાભળી શકે એવી સમજમાથી આ ખામી ઉત્પન્ન થવા પામે છે. સાધારણ વાતચીત પૂરતો અવાજ પાછલી હારોને પહોંચી શકશે નહીં, એવી બીતી સ્વાભાવિક જ અભિનેતાઓને હૈયે હોય છે, આટલા જ માટે તેઓ દરેક પ્રસંગે ઘાંટું તાણીને અકુદરતી લાગતા મોટા અવાજમા પોતાનું બોલવું રજૂ કરે છે.

પશ્ચિમમાં આ ફરિયાદને ટાળવા માટે બે ઉપાયો યોજાયેલા છે એકઃ અનુકૂળ બાંધણીવાળી નાનકડી નાટ્ય શાળાઓ [Little Theaters] બનાવવાને લગતો છે, અને બીજો ઉપાય ખુદ અભિનેતાઓના હાથમાં રહેલો છે એ ઉપાય તે, અવાજને દૂર દૂર ફેંકી બતાવવાની ચતુરાઇ અને કળામાં સમાયો છે. પ્રથમ તો અભિનેતાએ પોતાનો સાદ ગળા કે મોઢામાંથી કાઢવા બદલે તેને છાતીના ઊંડાણમાંથી બાહેર પાડવો જોઇએ છે બીજો પ્રવાહ બોલાતા શબ્દોને કયા સફાઇથી હલાવવા, કયા શબ્દો પર ભાર મેલવો, કયા શબ્દ પાસે જરાક ખચકો [Pause] આપવો, કયા સ્વર ઉંચો નીચો કરવો અને છેવટ પુખ્ત અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણ કરી જાણવું એ જો બરાબર આવડે તો પછી, દૂર દૂર સંભળાઇ શકાવા માટે, બોલાતી વાણીને ક્યારે કેટલું વિસ્તાર બળ [Volume] આપવું એ કળા કાંઇક સતત પ્રયત્ન પછી અભિનેતાને સાંપડવી સહજ તથા સહેલ છે ત્રીજી સૂચના આ કે 'પિટક્લાસ' ની છેલ્લી હારને અવાજ પહોંચાડવાનો ખાસ પ્રયાસ અભિનેતાએ કદી પણ આદરવો નહીં પાછલી હારના પ્રેક્ષકોને કહી સંભળાવવું છે એ ખ્યાલ અભિનય કરતે અભિનેતાના મનમાં હોવો ઘટેજ નહીં

૩ પ્રેક્ષક વર્ગને સંબોધન થતું હોય એવો ખોટો અભિનય, ખુશીની વાત છે કે આપણા અભિનેતા વર્ગમાં આ ખામી હવે ઓછી થતી જાય છે તદ્દન ચાલી ગઇ નથી એ ખેદની વાત છે જાણે અજાણે હજીયે આપણા કોઇ કોઇ સારા અભિનેતાઓ આવી ઉણપથી પોતાને સંપૂર્ણપણે વિમુક્ત રાખી શકતા નથી એના દાખલા આજ પણ મળી આવે છે. એક દૃષ્ટાંત યાદ આવે છે અમુક ખેલ મહીં બે પુરુષપાત્રો મિત્રભાવે વાતચીત કરી રહ્યા છે એ વેળાએ રંગભૂમિ ઉપર આ બે સિવાય અન્ય કોઇ પાત્ર હાજર નથી બન્ને એકલા છે ને વાર્તાલાપ

ચાલે છે પ્રસંગવશાત્, એક પાત્રના બોલવા ઉપરથી બીજું પાત્ર આ પ્રમાણે તેની ટકોર કરે છે, **"હવે! ગજવામાં તો ફૂટી બદામ ન મળે ને ભાઈને પરણવું છે લખપતિની દીકરી વેરે!"** આ કટાક્ષ કિંવા ગૂઢ બોલી સંભળાવતે બોલનાર પાત્રે પ્રેક્ષકો ભણી મોઢું કરી, તેમની તરફ હસ્ત લંબાવી, જાણે તેમને કહી ગ્યો હોય તેવો અભિનય કર્યો!

રંગભૂમિ ઉપર થતી આવી જાતની ઘણીએક ટીકા સામેના પાત્રને કહી સંભળાવવાની હોતી નથી જો કે સામેના પાત્ર સાથે એ ટીકા સમ્બન્ધ ધરાવે છે ખરી. વળી જો એવા વેળાએ રંગભૂમિ ઉપર અન્ય કોઇ પાત્ર હોય નહીં તો પછી બોલનાર અભિનેતા વિચારમા પડી જાય છે કે હવે આ ટકોર મારે કોણને સંબોધીને બોલવી? બીજાં કોઇ પાત્રો તો ત્યાં હાજર નથી, એટલે પછી ઓછી સમજ કે કમકુશળતાને લઇને તે અભિનેતા ઝટ કરતો એવી કોઇ વળાએ પ્રેક્ષકવર્ગને જ સંબોધવા પડી જાય છે એમ કરવુ પણ દેખીતુ જ અસ્વાભાવિક થઇ પડે એવી અમુક ઘડીએ અભિનેતાએ શું કરવું?

તેણે પ્રેક્ષક ભણી જોઇને ન જ બોલવું કાતો પોતાની બાજુની આડી દિશામા નજર નાખી બોલવું, અથવા તો સરસ રીત એ જ કે દીવાસળી સળગાવી બીડી પીવાની શરુવાત કરતે આવી ટીકા કહેવી અથવા પાસેની મેજ ઉપર પડેલી કોઇ ચોપડી ઉંચકીને જોતે આવી ટોળ કરવી આથી અવશ્ય ખોટું સંબોધન થતુ અટકી અભિનય નૈસર્ગિક થવા પામે છે

૪ ગૌણ પાત્રોને હસ્તે મુખ્ય પાત્રોને 'ઢાંકી નાંખવાનો' થતો પ્રયત્નઃ અનેકવાર, નાના પાત્રો એટલે કે ગૌણ પાત્રોને ભજવનારા અભિનેતાઓ રંગભૂમિ ઉપર પોતાની સાથે એક જ પ્રવેશમા કામ

કરતા મુખ્ય પાત્રોની અસરને 'ઢાંકી નાખવાનો' પ્રયત્ન કરે છે જો તેમની એક ખામી જ ગણુ ય ઘણીયે વાર આ નાના પાત્રો પોતાનો ભાગ ભજવી બતાવવામા ઘણી સારી કુશળતા દાખવે છે છતા તેઓ આ ખામીથી પોતાને દૂર રાખી શકતા નથી

હા, જ જે પ્રવેશમા આ ગૌણ પાત્રોને જ બધા બીજા પાત્રો કરતા ખીલી નીકળવાનું હોય ત્યા તેઓ બેશક ખીલી ઉઠે પરંતુ જ્યાં ખેલની રચના પ્રમાણે અમુક પ્રવેશ વિષે એવુ નક્કી થયુ હોય કે ત્યા માત્ર **મુખ્ય પાત્રો તરફથી** જ પ્રેક્ષકોને મુખ્ય અસર મળવી જોઇએ, તો પછી કોઇ નાના પાત્રે (દાખલા તરીકે નોકર પાત્રે) તેઓને તેજ વેળાએ "ઢાંકી નાખવા" જેવી ગમે એવી સરસ ચાલાકી કે હોશિયારી દેખાડવાનો પ્રયત્ન માંડીજ વાળવા ઘટે છે એવી વેળાએ બેલાશક તેઓ **સત્ય અભિનય** કરે પણ જે મુખ્ય અસર પ્રવેશ પ્રમાણે મુખ્ય પાત્રો વડે ઉપસ્થિત થવાની હોય તેને મારી નાખવા જેવુ સહેજ પણ આચરણ તેમનાથી થવુજ ન ઘટે એવા જાતના પ્રવેશમા તેણે પોતાને **સ્વલોપી યાને Self-effacing** દેખાડી આપવો જોઇએ એવે સમયે જો તે આખા પ્રવેશનો 'વરરાજા' બની નીકળે તો તેનો અભિનય ગમે એવો ચાલાક હોવા છતા અણઘટતો લેખાવા પામે છે અલબત્તા સેંકડો અણસમજુ પ્રેક્ષકો મુખ્ય પાત્રોને પણ **'ઢાંકી નાખનારા'** તેમના **'સરસ દેખાવ'** માટે તેમના વખાણ કરશે પરંતુ તેથી કોઇ નવા જૂના અભિનેતાઓએ હરખાઇ કે ફુલાઇ જવાનું નથી ગૌણ પાત્રો ભજવનારા અભિનેતાઓ જો પોતાના દરેક **પ્રવેશના પ્રકારને** એક વાર બરાબર સમજી લેશે–અમુક પ્રવેશોમા નાટયકર્તાએ મુખ્ય અસર તેમની તરફથી માગી છે કે મુખ્ય પાત્રો તરફથી માગી છે એની સમજ જો રંગભૂમિ ઉપર આવવા પહેલા તેમણે સંપાદન કરી લીધી હશે તો પછી મુખ્ય પાત્રોને ઢાંકી નાખવા જેવા અકુદરતી પ્રયત્નો તેમના હસ્તે થવા

પામશે જ નહીં.

૫ ચુપચુપ ઉભા રહીને ભાગ ભજવવો યાને રંગભૂમિ ઉપર કશુ કરવુ નહીં છતા તે નૈસર્ગિકપણે કરવુ એ કાઇ ધારવામા આવે છે તેવુ સહેલુ મટ કામ નથી અનેક અભિનેતાઓ · અનુભવી કહેવાના અભિનેતાઓ પણ રંગભૂમિ ઉપરના સારા શ્રોતાઓ બની શકતા નથી ચપળ ચુપકીદી એ સારા શ્રોતાની ખરી લાયકાત છે એ સત્રને પાળી બતાવવાની અગત્યતા એક સાધારણ મનુષ્યના કરતાં રંગભૂમિ ઉપરના અભિનેતાને વિશેષ હોવી જોઇએ.

સામેનુ પાત્ર જ્યારે આવેશમા આવી પ્રાણવત વાક્યો ગભળાવી રહ્યુ હોય અથવા હૃદયદ્રાવક રીતે ગાયન ગાઇ રહ્યુ હોય ત્યારે તેને સાભળનાર અભિનેતાને અકળવળ કરતો જોવો, પોતાની વસ્તુ કે રૂમાલ જોડે ચેડા કાઢતા જોવો અથવા યાન્ત્રિક ઢબના ડોકા ધુણાવતો કે અકુદરતી સ્મિત સહિત નકામા નકામા લ્હેકા કરતો જોવો. એ આજે પણ આપણા નાટક તખ્તા ઉપરથી થતી પ્રેક્ષકોની ચાલુ પજવણી છે.

જગ વિખ્યાત અભિનેત્રી માદામ સહારા બરનાર્ડને વિષે આ વાત જાણીતી છે કે જ્યારે તે ટૂકા કે લાબા પ્રવેશો દરમિયાન રંગભૂમિ ઉપર ચુપચુપ ઉભા રહેવાનો ભાગ ભજવતી ત્યારે તે પોતાના નેત્રો વડે જ નહીં, વદન વડેજ નહીં પણ **આખાં શરીર વડે સાંભળતી** કશુ ન કરવા છતા તેની ચપળ ચુપકીદી એવો અદ્‌ભૂત અભિનય કરી બતાવતી કે તમાશબીનો બોલનાર પાત્ર ભણીથી પોતાની દૃષ્ટિ ખેચી લઇ વારવાર સહારા ભણી નજર નાખવા મ ડી જતા.

ન બોલવા—ચુપચુપ ઉભા રહેવા છતા રંગભૂમિ ઉપર ભાગ ભજવેલો કહેવાય એવુ કામ કરી બતાવવા સારુ ચપળ મૌન સેવવાની કળા અભિનેતાએ ખીલવવી ઘટે છે રંગભૂમિ ઉપર જ નહીં પણ તે સિવાયના

અન્ય સ્થળોમા પણ એ વિષે એણે પોતાના ભાનને સદા જાગૃત તથા સાવચેત રાખવાની ચાલુ ટેવ પાડવી જોઇએ છે એવી વેળાએ અર્ધી ઘડી પણ બેખ્યાલ ગુમાવાય નહીં એવી કાળજી એને હંમેે હોવી જોઇએ સામેના બોલનાર પાત્ર સાથે એને ખરેખરો સમ્બન્ધ છે–એ એનાથી જુદો નથી અને અમે રગભૂમિ ઉપર સાથે કામ કરીએ છીએ એવી ભાવનાને તેણે પળવાર પણ અન્તરથી વિસારવી જોઇતી નથી જો એ એની આતર ભાવના સ્વાભાવિક હશે તો પછી એની મૌન ચેષ્ટાઓ પણ તેમાથી આપમેળે નૈસર્ગિક જ ઉત્પન્ન પામશે

૬ **અભિનયને વાણીના અર્થની સાથે જોડી નાખવાની ખામી** વાણીના અર્થ પ્રમાણે તેને અનુકૂળ અભિનય કરવો એ નિયમ સત્ય છે, યોગ્ય છે તેની કોઇ ના પાડે એમ નથી પરતુ ઘણીયે વાર આપણી રગભૂમિ ઉપર બારીક પ્રકારનો અભિનય થવામા જે ખામી આવે છે તેનુ એક મુખ્ય કારણ એ છે કે અભિનેતા પોતાની ચેષ્ટાને બસ વાણીના અર્થ પ્રમાણે જ દોરવે છે વાણીના અર્થ કરતા પણ પોતે **કયા નમૂનાનુ (Type) પાત્ર** છે તે ખ્યાલને વિશેષ વળગી રહીને અભિનેતાએ પોતાના અભિનયને દોરવવો જોઇએ છે વાણી એ તો અભિનયરૂપી ગાડીને દોરવવા માટેના પાટા છે, પરતુ પાત્રનો નમૂનો એતો અભિનય માટેનુ સાચુ સુકાન છે આ સુકાનને રગભૂમિ ઉપર બાજૂએ રખાય–ક્વચિત સંજોગ પણ ભૂલી જવાય, પછી, વાણી પ્રમાણે અભિનય કરો તોયે તેમા કચાશ આવ્યા વિના રહે નહીં.

રગભૂમિ ઉપર અવાજ અને વાણી, વિચારો કહી આપવા કારણે હોય તેના કરતા પાત્ર અને ચારિત્ર કહી આપવા કાજે વિશેષ છે જો અભિનેતાને પોતાના પાત્રની પરખ પૂરેપૂરી હશે તોજ તે પાત્ર પ્રમાણેના અનુકૂળ અવાજને પોતાના ગળામાથી બાહેર આણી શકશે કે જે તેના અભિનયને સફળ બનાવશે ટૂકમા કહેતા અભિનયનો આધાર

વાણીના અર્થ ઉપર હોય તેના કરતા અવાજ ઉપર વિશેષ છે અને અવાજ હમેશા પાત્રને અવલબીને જ રહેનારો હોય છે માટે, સરસ અભિનય થઇ શકે તેટલા સારુ પાત્ર જેમ માગે તેમ અવાજ આવેશી, આગ્રહી, અવિનયી નમ્ર, વેધક, પગામણો, લલચામણો, યડકાદાર કે ઠશાખોર વગેરે વગેરે જાણે વાગણાથી લઇને તે ઠોસ લગીની બધી વિવિધતાને પહોચી વળે એવા અભિનેતાએ ઉપજાવવાજ જોઇએ, કારણ ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજની જાત બદલાય છે, ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજનુ સ્વરૂપ બધાય છે અને ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજનો વિસ્તાર નક્કી થાય છે માટે કુશળ અભિનેતાએ વાણીની સહાયતા વડે સરસ અભિનય ઉપજાવવા કાજે પ્રથમ સભાળ, લાયક અવાજની રાખવી જોઇએ અને પછી જ વાણીના અર્થ પ્રમાણે અભિનયને દોરવવો ઘટે

શબ્દોના અર્થને વફાદારીથી વળગી રહીને એક સાચાની પેઠે અંગ ઉપાગોને લાબી ટૂકી ગતિમા મૂકી દીધાથી જ 'એક્ટિંગ' કર્યા નીકળે છે એ ભાવનાને આપણા અભિનેતા વર્ગની અનેક વ્યક્તિઓએ પોતાના મનમાથી સદતર કાઢી નાખવી ઘટે છે. એ યાત્રિક ધૂનમા પડી રહેવાથી અનેક વાર જોઇતા ભાવને ચહેરા પર બારીક રીતે લાવવાની વાત ઉપર અભિનેતાનુ લક્ષ લાગતુ નથી, અથવા સરખો અભિનય કરવા છતે તેમા **સરળતા અને નૈસર્ગિકતા** લાવનારી **મિતતા** (પ્રમાણ) આવી શકતી નથી પરિણામે અભિનય રટે એવા અસરકારક બની શકતો નથી

હવે આ મિતતા કેમ પ્રાપ્ત કરી શકાય? રગભૂમિ ઉપર આજ ગત્રે હું શુ છુ અને કોણ છુ તેના વિષે વિચાર કરતુ ભેજુ અને ભાવનાહી હૈયુ એ બન્ને અભિનેતાના અતરમા તેને છૂપી સ્ફુરણા આપવા મારુ ત્યા તૈયાર અને જોડાજોડ હાજર હોવા જોઇએ આ 'હુ શુ છુ અને કોણ છુ' એના માટેની તૈયારી અભિનેતાએ

ખાનગીમા નવા ખેલની પહેલી ગત કરતા પણ ઘણો લાંબો વખત આગમજથી અનેક પ્રકારે રાખવી ઘટે છે. પ્રખ્યાત સિનેમા ઍક્ટર રુડોલ્ફ વેલનટીનો પોતાનું પાત્ર સરસ રીતે ભજવી શકાય તેટલા સારૂ મહિનાઓ પહેલાથી પોતાનો પાત્રપ્રકાર જાણી લઇ તે પ્રમાણેનુ જીવન, તે પ્રમાણેની રોજિંદી રીતભાત, તે પ્રમાણેના આચાર વિચાર, હબછબ, શોખરુચિ, ધૂન આદિ પોતાના ઘર મધ્યે પણ કડકપણે અમલમા મેલતો, એટલે સ્વભાવિક જ એને વાણી સાથે અભિનયને ખાસ જોડીને દોરવવાની કડાકૂટમા જવુ પડતુ નહીં. પાત્રનો જે મૂળ સ્વભાવ તે એનો પોતાનો જ થઇ જતા એટલે અવાજ, વાણી, ભાવ અને ચેષ્ટા એ ચારે કોઇ બેમાલૂમ એકસપીમા જોડાએલા મિતતા દાખવતા કેવળ નૈસર્ગિક જ પ્રત્યક્ષ થતા

૭ લાયકાત વિષયક સ્વભાન; બે પ્રકારના સ્વભાન (Self-Consciousness) અભિનેતાને તેની પ્રગતિમા આડરૂપ થઇ પડે છે સભાક્ષોભ (Stage fright)ને લગતું સ્વભાન તો, રંગભૂમિ ઉપર વારે વારે આવવા કરવાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના અસ્તિત્વને સાવ મનમાથી કાઢી નાખવાથી ધીમે ધીમે નક્કી દૂર થઇ શકે છે. પણ અત્યારે જે સ્વભાન વિષે આપણે ખાસ કરીને બોલવા માગીએ છીએ તે જુદાજ પ્રકારનુ છે આ સ્વભાન તે ભલભલા કુશળ અભિનેતાઓને લાગુ પડેલો એક સૂક્ષ્મ રોગ છે રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતે, અમુક કાઇક બોલી બતાવતે હું અહીં શોભી રહું છુ—પ્રેક્ષકોને પસંદ થઇ પડુ છુ—હું સરસ કામ કરી બજાવુ છુ એવી આંતરભાવનામાથી ઉપજતું એક અતિ બારીક પ્રકારનુ સ્વભાન તે લાયકાત વિષયક સ્વભાન છે. એ બહુ ઠગારું અને ચોર છે, સૂક્ષ્મ અને છૂપુ છે તોયે અભિનેતાને પોતાને તેની ગમ્ય થયા વિના રહેતી નથી

અસમતા, અભિનેતા પડે કુશળ હોય, પ્રેક્ષકવર્ગ પોતાનુ આ સ્વભાન પારખી ન કાઢે તેની મ ભાળ રાખે છે, છતા તે અભિનેતાના અતર ઊ ડાણમા રમતુ હોવાને લીધે, ગમે એવુ છુપાઇને રહેલુ હોવા છતા સમજુ પ્રેક્ષકોથી પરખાઇ આવ્યા વિના રહેતુ નથી, ભલે દેખાય નહીં પણ લાગી આવે તો ખરી તેમ પ્રેક્ષકોને તેની જાણ થયા વિના રહેતી નથી એવી રીતે ભાગમા ભાગ અભિનેતાનું સરસમા સરસ કામ, ભર્યા અમૃતમા વગર લૂણ પડે તેમ, બગડવા પામે છે ઉપસ્થિત થતી સારી અસર બેમાલૂમ કપાઇ જતી હોય એમ લાગે છે અનુભવ અને કુશળતા છતા, રંગભૂમિ ઉપર પોતાને મોટે ભાગે ભૂલી નહીં જવાના કારણે જ અભિનેતાનુ આ સ્વભાન તેને પોતાને નડતુ અને પ્રેક્ષકને છૂટુ ખટકતુ, અભિનેતાની સંપૂર્ણ વિજય પ્રાપ્તિમા અટકાવરૂપ થઇ પડે છે. હોશિયાર મગજદાર પ્રેક્ષકો આવા અભિનેતાઓને નક્કી વખાણે છે છતા તેમની દયા પણ ખાય છે

"અત્રે હુ મારી લાયકાત દેખાડી રહ્યો છુ" એવુ અતરભાન અભિનેતામા હોય તે માત્ર ચાલી જતુ નહ એમ થવુ એ અતિ વિકટ છે પણ જો અભિનેતા પાત્ર ભજવતે પડે પાત્રમય બની જાય પોતાનુ પાત્રપણુ ખોઇ ન દે અને પોતાને સાવ ભૂલી જવાના અભ્યાસ સતત સેવે તો આ તેનુ લાયકાત વિષયક સ્વભાન જરૂર નિમૂળ થવા પામે

૮ વાર્તાલાપ વેળાએ નૈસર્ગિક (Natural) ખચકો (Pause) લાવી બોલી બતાવવાની નિષ્ફળતા

રંગભૂમિ ઉપર પાત્ર ભજવતે થતી વાતચીત વેળાએ પાશ્ચાત્ય અભિનેતાઓ આપણા અભિનેતાઓ કરતા કેટલા બધા સ્વભાવિક દીસે છે એ આપણા સર્વનો ખાતરીપૂર્વક અનુભવ છે આપણે ત્યા તેની સંપૂર્ણતા હજી આવી નથી નાટકકારે લખેલી લીટીઓ સરખી શુદ્ધ

બોલી જવી—અનુકૂળ ભાવ અને સ્વરમાં બોલવી એટલી સરળતા તો આપણા ઘણા ઘણા અભિનેતાઓ બતાવી શકે છે, પરંતુ વાર્તાલાપની નૈસર્ગિકતા લાવવાને તેટલી કુશળતા બસ થઇ પડે એમ નથી. જે રીતે આપણા સમ્બન્ધી જનો સાથે ઘરમાં કે વાટમાં કે અન્ય સ્થળોએ વાતચીત કરતી વેળાએ આપણા મુખેથી વાક્યો બાહેર પડે છે તેવીજ બરાબર રીતે આપણી રંગભૂમિ ઉપરથી પાત્રમુખ વચન બાહેર પડતાં નથી. લાયક ભાવ અને સ્વર વાપરી બોલવા છતાં પણ હજી કાંઇક ઉણપ બાકી રહે છે. આ ઉણપ શી છે?

આ ઉણપ તે, વાક્યો બોલતી વેળાએ એક જાતનો નૈસર્ગિક ખચકો (pause) લાવીને નહીં બોલવાની આપણી બેદરકારી કે બિનઆવડત છે. નાટ્યકારે લખેલા વાક્યો અનુકૂળ અવાજમાં બોલી જવાએ ઉપરાંત અનેક એવાં પાત્રમુખવચનો આવે છે કે જે વેળાએ નૈસર્ગિકતા કાજે તેમાં ખચકાની અગત્ય રહે છે. બરાબર સમજણ પડે એટલા માટે આપણે અત્રે એકાદ બે દૃષ્ટાંત લઇશું. ધારો કે એક પાત્ર રંગભૂમિ પર આ વાક્ય બોલે છે 'તું યે બધા લોક જેવી જ મૂરખ છે, આમને આમ તો આપણે જાનવર કરતાં પણ નગેતર થશું.' આ વચન અનુકૂળ સ્વર અને ભાવ સાથે અભિનેતા બોલી બતાવશે, પરંતુ તે જો ખરેખરો કુશળ અભિનેતા હશે તો એ જ વાક્ય બોલતે, તે ત્યાં બે જગ્યે ખચકો (pause) આપશે: 'યે' ને જરિક લંબાવી ત્યાં સહેજ ખચકો આપશે, અને 'બધા લોક જેવી જ મૂરખ છે' એ લગાર ઝડપથી બોલી જશે તેજ પ્રમાણે 'આપણે' આગળ વળી પાછો લગાર ખચકો આપી બાકીનું વાક્ય પૂરું કરશે. આથી પાત્ર મુખવાણી તમામ નૈસર્ગિક બનવા પામશે.

હવે એક બીજું વાક્ય લઇએઃ 'આ તે કંઇ સારા માણસની રીત છે? તમારે ગમે તે કરો, હું વચ્ચે આવીશ નહીં.' અને પણ

'કઇ' આગળ, 'ગમે' આગળ અને 'હું' આગળ જરાક જરાક સહાઇમય ખચકો આપવો જ જોઇએ છે આવી રીતે બોલવાથી પાત્રમુખવાણી સંપૂર્ણપણે સ્વભાવિક થવા પામે છે એટલું જ નહીં, પરંતુ તે વખતનું રંગભૂમિ ઉપરનું વાતાવરણ પણ નૈસર્ગિક સંવાદાત્મક જેવું જ પ્રેક્ષકોને લાગે છે

અલબત્ત, જ્યાં ઝડપ્‌મય બોલવું હોય, આવેશમય બોલવું હોય, પ્રવચન કરવું હોય, લાંબુ જુસ્સાદાર બોલવું હોય ત્યાં આવો ખચકો અસ્થાને જ થઇ પડે, પરંતુ જ્યાં સાદી સાધારણ વાતચીત કરવી હોય (અને રંગભૂમિ ઉપર સાદી સામાન્ય સાધારણ વાતચીત વેળાએ જ અભિનેતાની ખરી કસોટી થઇ શકે છે) ત્યાં યોગ્ય જગ્યે વાક્ય મહીં ખચકો લાવીને બોલવાથી, બોલતી વાણીને એક પ્રકારનો સ્વાદ મળે છે જે પ્રેક્ષકોને વિશેષ મોજ તથા અસર આપનારું સાધન થઇ પડે છે.

અસાર વહેવારમાં પોતપોતાના વચ્ચે થાનતી તથા બીજાઓ સાથે ચાલતી સાધારણ વાતચીતને લક્ષ આપીને સાભળવાથી આપણા અભિનેતાઓ આ ખચકો લાવીને બોલવાની કળાને વધારે સારી રીતે ખીલવી શકશે ઉપરાંત જો તેઓ બોલપટના પ્રખ્યાત પાત્રાલેખનીય અભિનેતાઓ (Character Actors) જેના કે એમિલ જેનિંગ્સ લાયનલ બેરીમોર, વોલેસ બેરી, જ્યોર્જ આર્લિસ, ચાર્લ્સ લૉફ્ટન આદિ, રંગભૂમિ ઉપર સાધારણ વાર્તાલાપ કરતી વેળાએ કેમ ખચકો આપીને બોલે છે, તે ઉપર જો ઘટિત લક્ષ આપશે તો તેમાંથી પણ તેઓ જોઇતો લાભ ઉઠાવી શકશે

૯ સ્વકંઠ પ્રિયતા જે અભિનેતાનો કંઠ ખરેજ અતિ મધુર હોય તેણે રંગભૂમિ ઉપર પોતાને સ્વકંઠપ્રેમી થતા અવશ્ય સભાળવો જોઇએ છે પોતાના જ અવાજ ઉપર આસક્ત બની જવાની ટેવ

એકવાર બંધાવા પામી તો પછી રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા હમેશાં અકુદરતી દેખાયા વિના રહેવાનો નથી. આ સ્વકંઠપ્રિયતાને લઇને તેનો અભિનય સરખો તથા સરસ બનવા પામતો નથી. "હું સુંદર ગાઇ રહ્યો છું" અથવા તો "હું હમણા ગાઇ રહ્યો છું" એવા ભાનથી તેણે પોતાને રંગભૂમિ ઉપર અલિપ્ત રાખવો ઘટે છે; કારણ એથી એના પાત્રભજવણીમાં 'હું' નું તત્ત્વ દાખલ થવા પામી નૈસર્ગિકતામાં ક્ષતિ આવે છે.

આ સ્વકંઠપ્રીતિ તોડવા સારુ, રંગભૂમિ ઉપર ગાતી વેળાએ "ગળામાંથી સ્વર કેવો મીઠો નીકળે છે" એવા વિચારને તિલાંજલિ આપવાનો સતત પ્રયત્ન કરતે, જે પાત્ર પોતે ભજવે છે તેની સાથે સંપૂર્ણપણે તન્મય થઇ જવાની ભાવનાને તેણે ખીલવ્યા કરવી જોઇએ છે. એટલું જ નહીં, પણ રંગભૂમિની બાહેર અન્ય સ્થળોએ ગાતી વેળાએ પણ "મારો કંઠ મીઠો છે" એવાં ભાનમાંથી પોતાને વારે વારે બાહેર કાઢવાનો ઇરાદાપૂર્વક પ્રયત્ન તેણે આદરવો ઘટે છે.

૧૦ અત્યુક્તિમય અભિનય (Over acting)

આ દોષ જાણે અમર રહેવાને સર્જાયો હોય તેમ હજી આપણી રંગભૂમિને કાંઇક અંશે ચીટકી બેઠો છે. અહંભાવની વિશેષતા કરતાં યે **સંયમ (મનકાબુ) નો અભાવ**, કારણ લેખે, આ ઉણપ પાછળ રમતો દેખાય છે. અભિનેતાને પણ પ્રમાણબુદ્ધિ રાખવાની હોય છે અને જરાક સંયમ ચૂકાય તો પ્રમાણ જોખમવાનો નક્કી ભય રહે છે. લગાર ઠપકો આપતાં સાવ મિજાજ ગુમાવી ક્રોધાયમાન બનેલા એક પિતાને માટે તેના પુત્રે એક વાર આ પ્રમાણે રમૂજ કરી હતી કે "આજ તો પપાએ જરા ઓવર એક્ટિંગ કરી નાખ્યું" એજ પ્રમાણે સંયમ (Restraint) નો અભાવ રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતાને, જોત જોતામાં,

તેને ખબર પણ ન પડે એવી રીતે અભિનય વિષયક અત્યુક્તિમાં ધકેલી દીએ છે

આ અત્યુક્તિમય અભિનયને નિર્મૂળ કરવા માટે બે રીતો છે; દરેક અભિનયના સમ્બન્ધમાં નૈસર્ગિકતાની હદ કયાં આવીને અટકે છે તેનું જ્ઞાન પહેલેથી મેળવી રાખવું. બીજી રીત આ કે અભિનેતા રંગભૂમિ ઉપર પોતાને આગળ ન પાડે પણ પોતાના પાત્રને આગળ પાડે યાને પોતાને ભૂલી જઇ પોતાના પાત્રનો ખ્યાલ રાખે; તથા જો પોતાની શક્તિ વિષે વધુ પડતો ઉંચો ખ્યાલ મનમાં રમતો હોય તો તેને નિરભિમાનતા વડે અવશ્ય ભૂખે મારે.

૯.

પ્રકરણ ૧૮ મું

મૂક અભિનયની મહત્તા

આપણા ગમે એવા કુશળ અભિનેતાઓ આટલું બરાબર સમજી લીએ કે અભિનય હમેશાં પુષ્કળ અભ્યાસ માગી લીએ છે પૂર્વ પ્રયોગો (Rehearsals) વેળાએજ એ માટે બધી તૈયારી કરી લેવાય એ પૂરતુ નથી જ પોતાના ખાનગી આવાસમા મોટા અરીસા સન્મુખ કલાકો લગી સખત મહેનત કરવાથી જ અભિનયમાથી જીવતુ પાત્ર ઉભુ કરી શકાય તેમા યે જો લાકડિયા અભિનયમાથી બચવુ હોય તો 'પાર્ટ' મોઢે ચઢાવ્યા બાદ તુર્તજ **વાણી સાથે અભિનય કરવાની રીતિને** બાજુએજ મૂકી પ્રથમ તો જરા પણ ઉચ્ચાર કર્યા વિના વાકયોના અર્થ પ્રમાણે પહેલેથી તે છેલ્લે લગી પોતાનો આખો પાર્ટ **મૂક અભિનય** વડે એટલે કે મૂગી એકટિંગથી ભજવવો જાણે પ્રેક્ષકવર્ગ પોતાની સામે બેઠો છે એમ માની લઇને જેમ મૂગા ચિત્રપટના અભિનેતા કરે છે તેમ શરુઆતમા મૂક અભિનયનો જ અભ્યાસ રાખવો આથી હાવભાવને લગતી બારીક સમજદારી વિશેષ પ્રમાણમા મળવા પામે છે આમ એવા કેટલાએક **મૂક અભિનય કર્યા પછીજ વાણી જોડે અભિનયનુ સમીકરણ** (જોડાણ) **કરવા માડવુ** અને તેમ કરતે પણ ઓછા હાવ હિલચાલ સાથે પૂરો ભાવ (લાગણી) લઇ આવવાની વાત ઉપર મુખ્ય તથા ખાસ લક્ષ આપવુ પોતાની લાગણી કે વિચાર જાહેર કરવા માટે હાથપગની હિલચાલને ચાલુ અમલમા મેલવી પડે એ અભિનેતાની અભિનય કરતા સચવે છે ઘણે **એટલીજ સચોટ ક્રિયા અને ખરું ભાનદર્શન** એ વડે જ સરસ અભિનય ઉત્પન્ન કરવાની અપેક્ષા આજની રંગભૂમિના અભિનેતાઓને હૈયે હોવી જોઇએ છે

પોતે પોતાને પોતાની અંદર વાંચી લ્યો

છેવટે, સરસ અને સાચો અભિનય થઇ શકે તેટલા સારુ પ્રત્યેક અભિનેતાએ, નાટકનો આરંભ થવા પહેલાં, પડદો ઉંચકાવા પહેલાં, દશ પંદર મિનિટ દરમિયાન પોતાના પાત્રને પોતાના અંતરમાં વાંચી લેવું યાને જે જાતનું પાત્ર ભજવવાનું હોય તેને લગતી જે સામાન્ય મુખ્ય ધૂન હોય તે ધૂનમા ભળી જઇ તેમાં જ મસ્ત બની રહેવું એ દશ પંદર મિનિટ દરમિયાન તેણે અન્ય કશી પ્રવૃત્તિ આદરવી નહીં; અન્ય એક્ટર ભાઇબંધ સાથે કશી વાતચીત સુદ્ધા યે ન કરવી. બસ પાત્રાનુકૂળ ધૂની બની જવું. દશ મિનિટની આ છાની હાર્દિક કસરત તેને રંગભૂમિ ઉપર ખૂબજ મદદ કર્તા થઇ પડશે. તેના અભિનયને વિશેષ નૈસર્ગિક અને સફળ બનાવવાને કામે લાગશે

જ્યારે પાત્ર જીવતુ બને છે ત્યારે 'એક્ટિંગ' મરી જાય છે

❦

સાચો સૂત્રધાર (Director) પ્રેક્ષકોના હક્ક સભાળે પણ તેમના શોખ ન પપાળે.

❦

નજરે દીઠેલુ કૌતકઃ-

રંગમચ ઉપરથી પાત્ર બોલે છે "અફસોસ ! એને મારવા મારો હાથ ઉપડતો નથી"

પણ તેજ પળે તેનુ ગળું ઉપડે છે-અફસોસ જાહેર કરતું ગાયન ગાવા માટે !

❦

રંગભૂમિ ઉપર જો નવરી પળ હોય તો જ નવરું પાત્ર હોય! અર્થાત રંગભૂમિ પર પ્રત્યેક પળને માટે તેનું કામ કામ અને કામ નક્કી જ થએલું હોય છે: ખોટી માત્ર કામ લેનાર પાત્રની જ હોય છે

❖

આપણી પ્રત્યેક નિશાળ જોડે તેની કસરતશાળા હોય છે હવે તેની સાથે એકેકી અભિનયશાળા જોડાય તો કેવું સારું! તો પછી આપણી રંગભૂમિ ઉપરથી કસરતી અભિનય આપો આપ દૂર થઈ તેની જગાએ કુદરતી અભિનય રેલાઈ રહેતાં વાર શી!

❖

મહાન (Great) એક્ટર એટલે કે જન્મસિદ્ધ અભિનેતા
સમર્થ (Competent) એક્ટર એટલે કે પ્રયત્નસિદ્ધ અભિનેતા.

❖

રંગભૂમિનો બ્રહ્મા તે નાટ્યકાર છે કારણ નાટ્યનો એ પ્રથમો પ્રથમ સર્જક છે

રંગભૂમિનો વિષ્ણુ તે સૂત્રધાર (Director) છે કારણ એનાથી રંગભૂમિ સુરક્ષિત છે

રંગભૂમિનો શિવ તે અભિનયકાર છે—કારણ રંગભૂમિ ઉપર એ ફરી ફરી નવાં નવાં રૂપમાં પોતાને રજૂ (Regenerate) કરે છે.

ઘણી યે વાર આપણી રંગભૂમિ ઉપર આ બ્રહ્મા વિષ્ણુ અને શિવની એકતા જોવા માટે આપણને ફોકટ જ આંખો તાણવી પડે છે

❖

ધંધાદારી તેમજ બિન ધંધાદારી ઍક્ટર
વર્ગને કામમાં આવે એવી ૧૦૭
પરચુરણ વહેવારુ સૂચનાઓ

પ્રકરણ ૧૯ મું

૧
ઍક્ટરે કુદરતી ઍક્ટિંગ કરવી કે કળાપૂર્વક ઍક્ટિંગ કરવી

કોઈ પણ શિખાઉ કે ધંધાદારી અભિનેતાએ કદી પણ આમ ન ધારવું કે રંગમંચ ઉપર જઈને 'કળા દાખવવી' એ કુદરતથી દૂર નાસવા બરાબર છે

'કુદરતી અભિનય' (Natural Acting) એનો અર્થ એવો નથી થતો કે કળાને બાજુએ રાખવી 'કળા' કે 'કુદરત' એ ઘડભાંજને વીસરી જઈને અભિનયકારે પોતાને આ પ્રશ્ન પૂછવાનો છે કે રંગમંચ (Stage) ઉપર તેનું કર્તવ્ય શું છે ? એ પ્રશ્નનો જે ઉત્તર એને મળે તે આધારે રંગમંચ ઉપર એને વર્તવાનું છે એ ઉત્તર આ છે કે રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા (Actor) કે અભિનેત્રી (Actress) નું કાર્ય 'કુદરતી' હોવા કે થવાનું નથી· પોતાને **કુદરતી જેવા દેખાડવાનું** છે; અને એટલાજ માટે ઍક્ટિંગની વિદ્યા તથા કળાની તેમને આવશ્યકતા છે. સામાન્ય કે અસામાન્ય જે ક્રિયાઓ તથા જે વાતચીતો સમાજ કે સંસાર વચ્ચે રહીને આપણે દરરોજ કરીએ છીએ તે રંગમંચ ઉપર તેના તેજ પ્રકારે નહીં, પરંતુ એક ખાસ પ્રકારે યાને કળાવંત પ્રકારે (in an artistic way) કરી યા બોલી દેખાડવાના હોય છે, કે

જે કુદરત સાથે માત્ર મળતાપણું બતાવતાં લાગે. આપણુ ઘર તે કાંઇ રંગમંચ નથી અને રંગમંચ તે કાંઇ આપણુ ઘર નથી એટલે નટ નટી પોતાના ઘરમા જેમ સ્વાભાવિક બેાલે છે ચાલે છે તેમજ તે રંગમંચ ઉપર કરી શકે નહીં અને જેમ રંગમંચ ઉપર એ જે ઢબછટાથી કામ કરી બતાવે છે તેવીજ રીતે ઘરમા વર્તવા તેને ગમે નહીં, એટલે પછી 'સ્ટેજ' ઉપર કુદરતી હોવા થવાની વાત જ કયા રહી ?

કારખાનાઓમા એકદમ ઝડફથી ફરતાં ચક્રો જોયા છે ? જો કે તેઓ ખરેખર જ ચાલતાં ને ફરતાં હોય છે, પરંતુ અત્યંત ગતિમાન હોઇને તેઓ ચાલી રહેલાં દેખાતાં નથી, તેમ જાણે આપણે અભિનય (Acting) કરતા જ ન હોઇએ તેમ આપણને નાટક તખ્તા ઉપર અભિનય કરી બતાવવાનો હોય છે. આપણી અમુક એક્ટિંગમા તેને અનુકૂળ વિદ્યા (Technique) કળા પ્રત્યેક વેળાએ હાજર હોય છતાં, તમાશબીનોને તેની જાણ ન થવા પામે– તેમને તેનુ ભાન ન થવા પામે એજ સાચી અભિનય કળા

સારાંશ કે અભિનેતાએ કળાને તેના ખુલ્લા દેખાવમા રજૂ ન કરવી કળા ઉપર કુદરતનો કેવળ ઓપ (Gilding) ચઢાવવો. અમુક જાતની 'એક્ટિંગ' વેળાએ તેની જે પદ્ધતિ (Process) હોય તે પ્રમાણે તમારે રંગમંચ ઉપર વર્તવુ, પણ તેની રજૂઆત (Presentation) એવી રીતે કરવી કે જેથી તમાશબીનોને એવોજ ભાસ થવા પામે કે તમે કેટલા બધા કુદરતી યાને 'નૅચરલ' છો

રંગભૂમિ ઉપર જવા સારુ કળા અને કુદરત વચ્ચેનો આટલો ભેદ કિંવા સમ્બન્ધ પ્રત્યેક અભિનેતાએ ખાસ જાણવા જેવો છે, કારણ એ જ્ઞાનથી જ નૈસર્ગિક (Natural) પ્રકારની એક્ટિંગ જન્મવા પામે છે.

૨

સ્ટેજ ઉપર એક્ટિંગના સ્થાન આગળથી જ નક્કી કરી રાખવાની અગત્યતા

રંગમંચ ઉપર જે વસ્તુઓ અને જે વ્યક્તિઓની સાથે અભિનેતાને કામ કરવાનું હોય તેના સમ્બન્ધમાં તેણે પોતાનાં બેસવાનાં કે ઉભા રહેવાના સ્થાન (Place) પહેલેથી જાણીને નક્કી કરતાં જરૂર શીખવું જોઇએ છે. અમુક અમુક બોલતી વેળાએ કે કરતી વખતે સમ્બન્ધકારી પાત્રથી કેટલું પાસે કે કેટલું છેટે રહેવું કે જેથી અભિનય તેના દેખાવમાં સાચો બની ફાવી નીકળે અને કઢંગો દેખાવ ન થવા પામે તે, અભિનેતાએ **આગમજથીજ** નક્કી કરવું ઘટે છે

દાખલા લેખે સામેના પાત્રના માથાં ઉપરથી ટોપી ઉડાવીને ફેંકી દેવી હોય તો તે પાત્રની અડોઅડ ઉભા રહીને એવો અભિનય કરીએ તો તે કેવો અકુદરતી અને અજુક્તો લાગે ! એ વેળાએ જો, જોઇએ તે કરતા એક ડગ વધારે નજદીક કે એકજ ડગ વધારે આધે ઉભા રહ્યા હોઇએ તો તેથી તે એક્ટિંગ નબળી ઉતરવા પામે છે. એક બીજું દૃષ્ટાંત લઇએ: મેજ ઉપર પડેલી મદીરાની બાટલીમાંથી મદીરા કાઢી 'ગ્લાસ' મા રેડવો હોય તો ટેબલથી ખાસ્સું એક હાથ જેટલું દૂર ઉભા રહીને બાટલી ઉંચકવી એ પણ અસ્વાભાવિક જ દેખાય, એવી વેળાએ અભિનય કરનાર પાત્રે ટેબલની પાસે જ બરાબર ઉભા રહીને બાટલી ઉંચકવી જોઇએ છે, તેમજ દારૂને 'ટમ્બલર' માં રેડતી વેળાએ બન્ને હસ્તના કાટખુણાને ઘણો સાંકડો કે ઘણો પહોળો ન બતાવતાં તેને એક શોભીતી હદમાં રાખી બતાવવો જોઇએ છે. પરંતુ એમ યોગ્ય રીતે થઇ શકે તેટલાં માટે એક્ટરે પ્રથમ પોતાની અંગસ્થિતિ (Pose) તેને લાયકની ધારણ કરવી જોઇએ અને એ

અંગસ્થિતિ પણ ફાવી નીકળે તેટલા સારુ તે તેની બરાબર જગ્યાએ યાને કે જોઈતાં સ્થાન ઉપર જ ઉભેલી કે બેઠેલી હોવી જોઇએ. ટૂંકમાં સ્થાન, અંગસ્થિતિ અને ઍક્ટિંગ એ ત્રણેની રંગમંચ ઉપર એકરૂપી હોવી જોઇએ. યાદ રાખવું કે ઍક્ટિંગની બેમણી (Pedestal) તે અંગસ્થિતિ છે અને અંગસ્થિતિની બેમણી (Pedestal) તે સ્થાન (Place) છે. એ ઉપરથી જોવાશે કે ઍક્ટરનું પહેલું 'પેડેસ્ટલ' તે, જગ્યા યાને નક્કી કરેલા સ્થાન છે. સ્થાનવિમુખ થવું એ ઍક્ટરનો પહેલો દોષ કહેવાય, સ્થાનસિદ્ધ હોવું એ ઍક્ટરની પહેલી યોગ્યતા ગણાય

૩

તખ્ત ઉપર રાજા લેખે કેમ બેસવું

રાજા યા બાદશાહ લેખે સિંહાસન (Throne) ઉપરથી "દમામદાર દેખાવા" સારુ કેટલાક કાચા અભિનેતાઓ કઢંગી રીત ધારણ કરે છે: તખ્ત ઉપર સીધા બેસવાને બદલે કૈંક આડાઈમાં અક્કડાઈથી બેસે છે: કોઈ વાર તો તેઓ જાણે ત્રાસી લીટીમાં એક જ થાપા ઉપર બેઠા હોય એવું લાગે છે. વળી છાતો ગજ બાહેર કાઢીને, ડોકી ઉચાને ઉંચી રાખેલી પાછળ લઇ જઇને, હાથને ભપકાથી કેડ ઉપર રાખીને અક્કડાઈથી બેસે છે એવી અંગસ્થિતિ શાહી સભ્યતા કે રાજ્યશ્રી તોર બતાવવાને બદલે, ઉલટી છાલકાઇ અને હલકાઇ દર્શાવે છે–જાણે દિલ્હીના તખ્ત ઉપર કોઇ 'બચ્ચાઇ પે માકુ' (ભીસ્તીનો દીકરો) આવીને બેસી ગયો હોય તેમ

હા, જ્યાં એવું બતાવવું હોય કે કોઇ અભણ અને કજાત પાત્ર રાજા થએલો છે–કોઇ હલકો ફૂલાશિયો છાકરડો રાજ્ય ચલાવી રહ્યો છે ત્યાં એ અક્કડ ડક્કર થઇને તખ્ત ઉપર જઇ બેસે તો યોગ્ય ગણાય,

પણ તે સિવાયના અન્ય દાખલાઓમાં તો નહીંજ

૪
જવાની દિશામાં પહેલો પગ કયો ઉપાડવો

ધારો કે, પાત્ર ભજવતે, અભિનેતાને ચાલતે ચાલતે જમણી દિશાએ ફરવું હોય તો તેણે તેમ કરતાં હમેશાં જમણો જ પગ પહેલો ઉપાડવો. અને જો ડાબી બાજુએ વિચરવું હોય તો પહેલો-ડાબો પગ જ ઉપાડવો. ટૂંકમા કહેતાં વિચરવાની દિશામાં જે પગ નજદીક આવતો હોય તેને પહેલો ઉચકવો. જો તેમ ન થવા પામે તો એવી ક્રિયાનું સૌન્દર્ય સચવાતું નથી. અભિનય કરતે અનેકવાર આવી સંભાળ રખાતી નથી તેથી કઢંગી સ્થિતિ જાહેર થવા પામે છે.

૫
કેમ નમશો

સામેના પાત્રને માનાર્થે વાંકા વળી નમતી વેળાએ કે સાષ્ટાંગ દંડવત નમસ્કાર કરતે કેટલાક અભિનેતાઓ ઉપલાં અંગને જે રીતે વળાંક આપે છે તે વળાંકમાં સુંદરતાને બદલે પ્રેક્ષકો કરૂપતાને જ જોઇ શકે છે. એ વળાંકને સરખો ગોળાંકમાં નીચે ઉતરવા બદલે તેઓ એવી રીતે વાંકા વળે છે કે જાણે કમર વાયુ (Rheumatism) થી અકડી ગઇ હોય કે વૃદ્ધતાથી કમજોર થઇ ગયેલી સરખું છટાદાર નમન કરવાને અશક્ત બનેલી હોય ! હા, જ્યાં પાત્ર જ છેક વૃદ્ધ કે ખુંધું એવું હોય ત્યાં નમવું કઢંગુ નીવડે એ ખરો અભિનય છે. પણ એવી જાતના દાખલા સિવાય બીજી બધી વેળાએ ઘણીજ છટાથી અને સંકોચ વિનાનાં સુંદર અદાથી નમન કિંવા નમસ્કાર થવા ઘટે.

૬
સ્ટેજ ઉપરના અક્રિય (*Actionless*) એક્ટરો માટે અગત્યનું

ચાલતા પ્રવેશ માહેલા અક્રિય એક્ટરોને જ્યારે અમથા ઉભા કે બેસી રહેવાનુ હોય ત્યારે તેમની ગ્યગસ્થિતિ કુદરતી રહે અને ન છાજતો દેખાવ થવા ન પામે તેટલા સારુ તેમણે બેઠે બેઠે પગને હીલચ હાલચ કર્યા ન કરવો અને ઊભા રહેતે રહેતે પગને ઊચક મુક કર્યા ન કરવા વળી એથી તમારાબ્બીનેાનુ ધ્યાન ખેચાવા પામી, પ્રવેશ માહેના અક્રિય (in action) એક્ટરો અને તેમને જોનારા પ્રેક્ષકોની વચ્ચે નકતલકારક લક્ષફેર ઊભેા થવા પામે છે જે અયોગ્ય જ છે એવી વેળાએ અક્રિય અભિનેતાઓ જરૂર જ સાવધ (attentive) રહે પણ તેઓ લક્ષચોર ન બને અને એવી વેળાએ અક્રિય અભિનેતાઓને માટે સ્વાસ્થ્ય (Repose) અને સમતુલા (Poise) ખાસ અગત્યના સમજવાં ઘટે છે એ સમયે પણ તેમને એક્ટિંગ તેા કરવાની જ છે પણ તે અક્રિયાત્મક (actionless) જ રહી કે દેખાઇને જ

૭
'દેખાવ'થી દૂર રહેશેા

રંગમંચ (stage) ઉપર તમારી કોઇ અંગત શક્તિ કે સુસાધનનેા 'દેખાવ' ન કરશેા તેમને ખપ જેટલા કામમાં લેના જશેા તમારેા પાઠ ઘણેા અને મુખ્ય હોય તેા, ખાસ એની સંભાળ રાખશેા હજી તેા તમારે ત્રીજા અંક લગી છેક તેની પરાકાષ્ટા સુધી કામ લેવાનુ છે પ્રખર પ્રવેશેા અને પરાકાષ્ટામય પ્રસંગેા માટે શક્તિને અનામત રાખવાની ખાસ જરૂર રહે છે માટે સર્જનહારે જો ફેફસું મેાટુ આપ્યુ

હોય તો વાક્પ્રવાહ ચલાવતી વેળાએ પ્રત્યેક સમયે તેને બધુ ને આખુ ખપાવી ન નાખવુ, અને ગાઢે જીવનશક્તિ (vitality) ઘણી સરખી હોય તો તેને નકામી હિલચાલ અને વધુ પડતી ધન પછાડમા વાપરી ન નાખવી

૮

તમારી છટાને છતી ન પાડો

રંગભૂમિ ઉપરના અભિનેતા પાસે વાક્છટા હોય છતા તે છતી (ઉઘાડી) ન પડવી જોઇએ એક્ટર બોલવાની છટા બતાવી રહ્યો છે એવુ પ્રેક્ષકોને ભાન ન થવુ જોઇએ તેમને પાત્રના માનસનુ અને પાત્રાત્માનુ ભાન થવુ ઘટે અને ન કે તે પાત્ર લેનાર એક્ટરની ચતુરાઇ અને છટાનુ; કારણ જ્યાસુધી તમાશગીરોને એમ લાગ્યા કરે કે આ અભિનેતા ચતુરાઇ તથા છટા બતાવી રહ્યો છે ત્યા લગી એઓને એ પાત્ર જીવતું અને નૈસર્ગિક લાગવાનો ઓછો જ સભવ હોય છે તમાશગીરો જો કે નાટકશાળામા નાટક જ જોવા આવે છે નાટ્ય કળાથી મળતો આનદ જ ભોગવવા આવે છે, છતા તેઓ ત્યા એક્ટરોને ભૂલી જઇ અમુક અમુક પ્રકારના જીવાત્માઓ લેખે તેમને ઘડીભર માની લેવા પ્રત્યે દોરવાય છે અને એ જાતના ભ્રમમાં જ તેઓને ચાલતા નાટક દરમિયાન જીવવા રહેવા ગમે છે એટલાજ માટે એક્ટરોએ પોતાના બોલવાને લગતી કે પોતાથી થતી કોઇ પણ ક્રિયાને લગતી ચતુરાઇ, છટા કે કળાને બાહેર આણવી પરતુ તેને છતી કિંવા ઉઘાડી ન પાડવી. એટલાજ સારુ તો એક્ટિંગની કળાને "કળાને છૂપાવનારી કળા" (art concealing art) લેખે ગણી છે

૯

અવાજ કેવો હોવો ઘટે

અભિનેતા પાસે તેની વાણી, કેવળ મોટો કે ખુલ્લો અવાજ

માગતી નથી. પરંતુ તે તેની પાસેથી માગે છે: ૧ સ્વરસ્પંદન (Resonance) ૨ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણ ૩ સ્વર ક્રમ (Modulation) અને ૪ દીર્ઘ શ્વાસ (deep breath) પરંતુ, એ બધા એકલા કે સામટાં પણ, ઍક્ટરને માટે કીમત વિનાનાં છે–જો બોલતા વાક્યો પાછળ અભિનેતાની મન બુદ્ધિ અને તેના હૃદય ઊર્મિ (feelings) ચુપચુપ કાર્યો ન કરતાં હોય તો.

૧૦
ઍક્ટરની 'પહેલી રાત'

પ્રત્યેક નવા નાટકની 'પહેલી રાત' પ્રેક્ષકો માટે 'પહેલી રાત' હોય જ–પરંતુ તેમાં ભાગ લેનારા ઍક્ટરો માટે નહીં જ ! એમને માટે તો એ પહેલી રાત જાણે 'સાતમી રાત' કે 'સત્તરમી રાત' હોવી જોઈએ. સારાંશ, પહેલી રાતે એમની તૈયારી અને લાયકાત સત્તરમી રાતની આવડતનો ખ્યાલ આપતી હોવી ઘટે.

૧૧
ત્રણ મુખ્ય નિયમો

ખેલમા પોતાનો પાઠ મુખ્ય હોય કે પછી ગૌણ હોય તેને (૧) આંતરિક વફાદારીથી, (૨) નાટકના પ્રકારને તથા તેના વાતાવરણને સંપૂર્ણ અનુકૂળ રહીને અને (૩) પોતાની જોડે પાત્ર ભજવતા ઍક્ટરો સાથના સમ્બન્ધને સતત જાળવીને અભિનેતાએ ભજવવો ઘટે; કારણ એકલુ યાને વ્યક્તિગત અભિનય અને ભેગું યાને સમૂહ અભિનય એ બેને રંગમંચ ઉપર કદી ય એકેકથી જુદાં પાડી શકાય તેમ નથી એઓ એક બીજાના સહાયક અને પૂરક છે.

૧૨
વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજાવટ શા માટે

શીખાઉ એક્ટરો આમજ સમજે છે કે વસ્ત્રપરિધાન (Costuming) અને મુખસજાવટ (Make up) અમે જે પાત્રો ભજવીએ છીએ તેની જાત બતાવી આપવા કાજે જ છે ના, તેઓ એકની ઓળખાણ આપવા અર્થે નથી ખરેખર તો તે, પાત્રોનુ માનસ (લક્ષણ સ્વભાવ ચારિત્ર) સૂચવનારા છે. અને તેથી તે તેવા સૂચક અને અનુકૂળ થવા પહેરાવા જોઇએ

પરંતુ એ વસ્ત્રપરિધાન અને મુખ સજાવટ સૂચક હોય–શોરબકોર કરતા ન હોય, બોલે નહીં પણ ખાસ્સી બૂમો પાડે તેવા વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજાવટને લઇને સરસ અભિનય પણ નક્કી ભોરવાઇ જવા પામે છે જેમ એક્ટિંગમા તેમ એમા પણ આકર્ષણને નામે અત્યોક્તિ (Exaggeration) ન ચાલે

૧૩
'કૅરેક્ટર એક્ટર' તે શું ? તેની લાયકાત

અંગ્રેજીમા જેને 'કૅરેક્ટર એક્ટર' કહે છે તેવા પાત્રાલિખનીય અભિનયકાર થવાની હોંસ ઘણા ખરા ધંધાદારી અભિનેતાઓના મનમા હોય છે જે એક્ટરને એવી મહત્વાકાક્ષા હોય તેણે તે સારુ બે વસ્તુઓ ધરાવવી જોઇએ ૧ કલ્પનાશીલતા (Imagination) અને ૨ નિરીક્ષણશક્તિ (Observation) આથી અભિનેતાએ જાતે જિંદગીમા જે જોયુ અને અનુભવ્યુ હોય તેને તે રંગમચ ઉપર ઉતારી શકે છે

સાચો પાત્રાલેખનીય અભિનયકાર તે જ જે જીવનનો તથા માનવ જગતનો ખાસ અભ્યાસી છે, અને જે જે પ્રકારના ચારિત્રની તથા માનસની પોતાને જરૂર હોય છે તેને તેને જીવનમાંથી મેળવી શકે છે અને પછી તેને પોતાના વ્યક્તિપ્રભાવના રંગ સ્પર્શો આપી નાટક તખ્તા ઉપરથી જાહેર કરે છે

વળી તે, સમાજમાં અને સંસારમાં જે જે કાંઇ ખાસ લાક્ષણિક કહેવાય તેવા માનવ-નમૂનાઓના દેખાવ, ચારિત્ર, વિલક્ષણતા, ઢબઢંગ આદિને બારીકાઇથી અવલોકે છે, તેને પોતાના અંતરમાં ભરી રાખે છે અને જ્યારે ઘટે ત્યારે તેને રંગભૂમિ ઉપર કામે લગાડવા માટે તે આગમજથી જ તૈયાર હોય છે

વળી પાત્રાલેખનીય અભિનયકાર થવા સારુ તે જીજ્ઞાસુ એક્ટર જાતે વધતો ઓછો અભ્યાસવૃત્તિ વાળો માણસ હોવો જોઇએ જેમ તેનો દુનિયાદારીનો અનુભવ વિવિધ તેમ તેનું વાચન પણ વિશાળ હોવું ઘટે જુદી જુદી પ્રજાના સ્ત્રી પુરુષોના ખાસ લક્ષણ, તેમની વિચારસૃષ્ટિ, તેમનુ માનસ, તેમની ઢબઢંગ, તેમના રીત રિવાજ, તેમના પહેરવેશ, તેમના ખાનપાન, તમના શોખ વિલાસ તેમના આચાર વિચાર, તેમની વિવેક પ્રણાલી અને શિષ્ટાચાર એ બધાથી તે જો વાકેફગાર હોય છે તો તે, તે પ્રજાને લગતું કોઇ પણ એક ચારિત્ર પાત્ર ભજવવામાં જબરી ફતેહ મેળવી શકે છે

આવા અભ્યાસને લઇને, અમેરિકન અને યુરોપિયન અભિનેતાઓ કેટલાક ઘણા સરસ પરદેશી ચારિત્ર પાત્રો જાણે તેઓ ત્યાંના ખરેખરા વતનીઓ હોય તેટલી તાદશતાથી ભજવી શકે છે દ્રષ્ટાંત લેખે 'Good Earth" નામના એક પૂર્ણજ પ્રખ્યાત ચિત્રપટમાં તેના નાયક નાયિકા પૉલ મૂની અને લુઇ રૈનર જે ચાઇનીઝ ભૂમિકાઓ સર્વોત્કૃષ્ટપણે

ભજવી શક્યા તે તેમના ચીન અને ચીના લોકોની પ્રકૃતિના પાકા જ્ઞાન તથા અભ્યાસને લઇને જ

વળી દુનિયાનો સર્વશ્રેષ્ઠ કેરેક્ટર એક્ટર એમિલ યેનિંગસ પણ પોતાનુ કોઇ પણ દેશી પરદેશી પાત્ર તે તે પ્રજાને લગતા વિશાળ અભ્યાસ વિના ભજવવાને સાવ ના પાડતો હતો. દાખલા લેખે એક રશિયન વાર્તા ઉપરથી બનાવેલા ચિત્રપટમા એને મુખ્ય પાત્ર લેવાને જ્યારે અરજ કરવામા આવી ત્યારે એણે પ્રથમ ના પાડી કે હુ હમણા એ પાત્ર ભજવીશ નહીં, ૭ મહિના પછી ભજવી શકીશ એમ એમિલને ખાતર એ ચિત્રપટનુ કામ ૭ માસ પાછળ ઠેલવામા આવ્યુ એ ૭ મહિનાની મુદત દરમિયાન એમિલ યેનિંગ્સે તમામ નવા અને જૂના રશિયન સાહિત્યને લગતા સેકડો પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરવા માડ્યો અને ત્યાર પછી જ તેણે પેલુ રશિયન પાત્ર હાથમાં લીધુ અને તેમા તેણે અદ્ભુત ફતેહ પ્રાપ્ત કરી

એક પાત્રાલેખનીય અભિનયકારની મુખ્ય કસોટી આ કે તે ઝીણામા ઝીણો અભિનય સફળતાપૂર્વક અને અસરકારક રીતે કરી બતાવવામા કુશળ બનેલો હોય છે બીજુ આ કે તેનો અભિનય રંગમંચ ઉપર સરળ અને સ્વાભાવિક લાગે છે વળી એ પોતાની વાણી તથા ક્રિયાને જોઇતી જગાએ કળાવત ખચકા (Pauses) આપવામા કાબેલ હોય છે ઉપરાંત તે રંગભૂમિ ઉપર ખૂબજ સરળ અને સંકોચ વિનાનો દેખાવા પામે છે, છતા ક્યા ક્યા સંયમપૂર્વક અભિનય (Restrained Acting) કરવો તે તે બરાબર સમજે છે

પાત્રાલેખનીય એક્ટર કદી પણ અત્યોક્તિ (Over acting) કરતો નથી, પરન્તુ જ્યારે એને પ્રખર ભાવ દર્શાવવાના હોય છે ત્યારે તે પોતાના અભિનયને જરૂર જોર આપવાનુ યાને નિશ્ચિત

(Emphatic) બનાવશે અને જ્યારે જ્યારે કોઇ અતિ રમુજી પાઠ મેલ કે પ્રહસન (Farce) દરમિયાન ભજી બતાવવાનો હશે ત્યારે ત્યારે ત્યા તે, પોતાની કળાની પીછી નહીં પણ પીછો ફેરવી બનાવશે યાને કોઇ વાજબી દેખાતી અત્યોક્તિની હદ લગી જરૂર ચાલી જશે તે સિવાયના બાકીના બધા પ્રસગોમા એ સમયાનુસારી જ રહેશે અને યશે તથા પોતાના પાત્ર પ્રકારને અને નાટકીય વાતાવરણને સર્વગત ચિવટાઇથી વળગીને વફાદાર રહેશે

ટૂંકમા કહેતા પાત્રાલેખનીય યાને કેરેક્ટર એક્ટર 'એક્ટ' કરતો દેખાતો નથી એ એવો અસામાન્ય પ્રકારનો અભિનેતા છે કે એ સ્ટેજ ઉપર પાઠ ભજવતો નથી પણ જીવન જીવે છે તે જીવતુ પાત્ર બને છે, અને જો સૂત્રરૂપે કહીએ તો આ વાત તદ્દન સાચી છે કે જ્યારે પાત્ર જીવતુ બને છે ત્યારે એક્ટિંગ મરી જાય છે

૧૪
'સ્ટેજ'પરના ઘરડાઓ અને છાકટાઓ

આપણા અનેક અભિનતાઓ વૃદ્ધ પાત્ર ભજવતે અભિ યનુ પ્રમાણ જાળવવાને ચૂકે છે વૃદ્ધાવસ્થાની પણ જુદી જુદી વય હોય છે અને વૃદ્ધોના પણ જુદા જુદા પ્રકાર હોય છે. દરેક ૬૦-૭૦ વર્ષનો ડોસો કમરમાથી વાંકો વળીને ચાલતો નથી અને ધ્રુજતાજ સાદે બોલતો નથી, કે ધ્રૂજતી હિલચાલ કરતો નથી માટે ખેલ માહેલા વૃદ્ધ પાત્રની વય, તેની પ્રકૃતિ, તેનો પ્રકાર એ ત્રણેનો પ્રથમથી બરાબર ખ્યાલ મેળવીને શિખાઉ અભિનેતાઓએ તે પાત્ર યોગ્યતાપૂર્વક અભિનયથી ભજવી બતાવવુ ઘટે

વળી દારૂ પીધો હોય તેથી દારૂડિયાના ભાગ ભજવનાર પાત્રે રગમચ ઉપર દરેક વેળાએ છાકટ અવસ્થા ધારણ કરી હેડકીઓ પાછળ

પ્રકરણ ૨૦ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૧૫

ઍક્ટિંગ એ કરકસરની કળા છે

ઍક્ટિંગ એવી ખાસ ખુલ્લી પડતી અને 'દેખાવ કરતી' ન કરવી કે જેથી તમાશબીનોને એવું લાગે કે જાણે ઍક્ટરની ઍક્ટિંગ હવામાં કાંઇક આકારો બનાવી રહી છે. ઍક્ટરોનું કાર્ય હાથપગની અછાડ પછાડ વડે હવામાં આકારો બનાવવાનું નથી, પણ કુદરતી જેવું લાગે તેવો અભિનય કરીને પ્રેક્ષકોનાં હૈયાં હલમલાવવાનું છે. શિખાઉ અભિનેતાએ સમજવું જોઇએ કે રંગમંચ ઉપર લગાર મંદ બન્યા વિના પણ સરળ, સાચો, સરસ, આકર્ષક અભિનય કરી બતાવી શકાય છે. જોઇતો ભાવ બતાવવા પૂરતો **પ્રમાણસર ઊર્મિવેગ** અભિનેતાને અંતરે હોય અને તેની બાહેરની ક્રિયા પ્રેક્ષકોને **ઘટતી સૂચકતા** આપી રહે, એવી અને એટલી અભિનેતાની ઍક્ટિંગ હોય તો તે પૂરતી થઇ પડે એમ છે.

અત્રે ઍક્ટિંગના સમ્બન્ધમાં એક બીજી વાત જાણવા જેવી છે તે આ કે અભિનય યાને ઍક્ટિંગની કળા એ ખરેખર તો કરકસર (Economy) ની કળા છે રંગમંચ ઉપર કયા અને કયારે ઊર્મિની કે અંગની પૂરી શક્તિ ખપાવી દેવી તથા તેથી ઉલટું કયાં અને કયારે સંયમ જાળવીને ઓછી શક્તિ વાવરવી એવી સમજદારી સાગ અભિનેતાને સહજ હોવી ઘટે જેમ પ્યારની ઍક્ટિંગ કરતી વેળાએ કાંઇ છેક જ પોચા પોચા અને ઢીલા ઢીલા થઇ જવાની ખાસ અગત્ય નથી તેમ ધિક્કારનો અભિનય કરતી વેળાએ હાથપગને ગજગજ

ઉછાળવાની પણ આવશ્યાકતા નથી. હા, જ્યાં ફાટી નીકળતા પ્રખર પ્રચંડ ધિક્કારની એક્ટિંગ કરી બતાવવાની હોય ત્યાં અભિનેતાને પોતાની અભિનયસંપત્તિના સમ્બન્ધમાં ઉડાઉ બનવાનો સંપૂર્ણ અધિકાર છે. પરંતુ તેવો તથા કોઈ પણ પ્રકારનો પરાકાષ્ટામય પ્રસંગ આવવા આગમજ તો અભિનેતાએ પોતાની તનમનની અને અવાજ ઊર્મિની સઘળી શક્તિઓને બને એટલી સંગ્રહી રાખવી જોઇએ આમ બની શકે તેટલા માટે તણે શક્તિની કરકસર કરવાની છે. એ કરકસર કરી શકાય તેટલા સારુ તેણે પ્રથમ કેળવવાનો છે

૧૬

મુખ ચલિતતા (*Mobility of face*) ની અગત્યતા અને તે સાથે સમાયેલો એક જોખમ

મુખચેષ્ટાઓ તાદૃશ યાને આબહૂબ થઇ શકે તેનો મુખ્ય આધાર કેવળ અભિનેતાની અંગત સમજદારી પર જ નથી, અથવા જોઈતી લાગણીને અંતરમાં બરાબર ઉપજાવવા ઉપર જ નથી, પણ તેના ચહેરાના અવયવોને પારદ (Mercury) જેવી ચલિતતા (Mobility) ઉપર છે કુદરતે કેટલાક અભિનેતાઓને સરસ મુખચેષ્ટાઓ કરવા કાજે પહેલેથીજ ચહેરાના ચલ (Mobile) અવયવોની કીમતી બક્ષેશ કરેલી હોય છે પરતુ જેઓ પાસે એ ન હોય તેઓએ નિરાશ થવાની અગત્ય નથી સતત પ્રયત્ન અને પરિશ્રમ વડે, અરિસામાં જોઇ જોઇને ચહેરાની ચલિતતાને ખીલવી વધારી શકાય છે

પરંતુ આવી મુખ–ચલિતતાને છેક જ વધારી મેલવામાં અને તેનો રંગમંચ ઉપર વધુ પડતો અમલ કરવામાં એક જોખમ પણ રહેલો છે, કારણ જો મુખચેષ્ટા કરતે સંયમ ચુકાય ને તેથી આંતરઊર્મિ

અને બાહ્ય મુખચેષ્ટા પરસ્પર સમતુલા જાળવી ન શકે તો તેનું પરિણામ ઉલટું જ આવવા પામે છેઃ સાચી મુખચેષ્ટા થવા બદલે ચહેરાની એ એક્ટિંગ ચહેરાને ભાગી (Distortion) નાખવા જેટલી અત્યોક્તિ પર ચઢી જાય છે પરિણામે ચહેરા ઉપરનો ભાવ અમરકારક લાગવાને બદલે કાં તો ઘૃણાકારી અને કાં તો હાસ્યપદ બની જવા પામે છે.

૧૭
રંગમંચ એ કળાનુ ઘર છેઃ કુદરતનું નહીં

અભિનેતાએ પ્રત્યેક અભિનય વેળાએ ઊર્મિને અંતરમા આગમજથી હાજર રાખવી ઘટે છે પણ તેનો વપરાસ સમજીને પ્રમાણસર કરવાનો છે આથી જ તે, કુદરતના અને કળાના પાસાને સમતોલ રાખી શકશે રંગમંચ ઉપર કુદરતે જાણે કળાની પૃષ્ઠભૂમિકા જેમ બની રહેવાનુ છે. રંગમંચ એ કળાનુ ઘર છે અને ત્યા કુદરતને ઘરધણી થઇ બેસવાનો હક નથી. આપણે નાટક તખ્તા ઉપર કુદરતી થવાને માટે જતા નથી–કુદરતી જેવા લાગવાને માટે જઇએ છીએ રંગમંચ ઉપર આપણા દેખાવમાં, આપણા હાવભાવમાં, આપણી વાણી તથા વાતચીતમા, આપણી હિલચાલ તથા વર્તનમા કુદરતની છાયા પડે તો બસ છે. જગતના મહાન નાટયકાર શૅકસપીઅરે અભિનેતાઓને ફોકટ શિખામણ નથી આપી કે "Hold the mirror up to Nature"

૧૮
પોતાનો પાઠ અને આખો ખેલ

નબળા, કાચા, સાધારણ અભિનેતાઓ પોતાને પોતના પાઠ વચ્ચે જ ઘેરી રાખે છે, પરંતુ સરસ અને સમજદાર એક્ટરો એ ઉપરાત, પોતાને આખા ખેલ વચ્ચે મૂકી દે છે તેઓ કેવળ પોતાના જ

પાત્રની રજૂઆતને નહી પણ આખા એનની રજૂઆતને યથાદર્શનિક' (Perspectively) પ્રકારે જએ છે, એટલુ જ નહીં પણ 'રિહર્સલ' દરમિયાન, આરંભથી તે અંત લગી, પ્રવેશ પાછળ પ્રવેશમાં પોતાના તેમજ પોતાની સાથે ·ગમચ ઉપર એક્ટિંગ કરતા પાત્રોના 'સ્થાન' હલનચલન અને 'ઓળગન (Crossings) ને પહેલેથીજ બરાબર નોધી લીએ છે તથા જાણી લઇ તેને યાદ રાખે છે, અને પછી નાટકની પહેલી રાત્રે અને બધી રાત્રે તેના પર અમલી કાબુ ધગની બતાવે છે

૧૯
પેલું ગંદુ અભિમાન

આખો ખેલ મારા આધારે ચાલે છે–નાટક મારી એક્ટિંગ વડે ટકી રહ્યુ છે એવા ગદા અભિમાનથી એક સાચો મરસ અભિનયકાર પોતાને સો ગાઉ જેટલો દૂર રાખે છે નાટક વિષે એ પોતાને વર્તુલ (Circle) માહેના મધ્યબિન્દુ જેવો નહીં પણ એક આખા ચિત્રસયોજન (Composition of a picture) માહેની એક ઉપયોગી (જોડાણકારી) વસ્તુ લેખે ગણે છે. ટૂકમા, અંગ્રેજીમા જેને team work કહે છે તેવા સમૂહકાર્યની એને ભારે કદર હોય છે, તેની મહત્વતા અને તેનુ મૂલ્ય એ પૂરેપૂરુ સમજે છે અને તેજ પ્રમાણે જાતે રંગભૂમિ ઉપર વર્તે છે

૨૦
સીધું સંબોધન અને નજર

સંવાદ વેળાએ સામેના પાત્રને સીધે સીધુ સબોધીનજ બોલવાનુ હોય ત્યારે તમારી દૃષ્ટિ તેના ભણીજ રાખજો તે વેળાએ નજર આમથી તેમ ફેરવશો નહીં

૨૧
સ્ટેજ ઉપર એક્ટર લેખેનું ભાન રાખવું કે ન રાખવું

આ પુસ્તકમા અભિનેતા વર્ગને વારંવાર એવી સૂચના અપાઇ છે કે તેણે પાત્રમય થઇ જવુ 'અત્યારે હું રંગભૂમિ ઉપર છુ અને લેાકેા સમક્ષ વેશ ભજવી રહ્યો છુ' એવા સ્વભાનમાથી પોતાને બાહેર કાઢવેા વગેરે

અલબત્તા કુદરતી લાગે એવી એક્ટિંગ માટે પોતાના પાત્ર સાથે તદ્રૂપ થઇ જવુ એની ખાસ અગત્ય છે એક્ટરે અને એક્ટ્રેસે એમ કરવાને જરૂર મથવુ. પરંતુ પાત્ર સાથેની તદ્રૂપતાનેા અને વેશ ભજવવાના ખ્યાલમાથી બાહેર નીકળવાનેા અર્થ એવેા નથી થતેા કે રંગમંચ ઉપર અભિનેતાએ પેાતાને લગતુ ભાન—હું એક્ટર છુ એવુ એક્ટર લેખેનું ભાન સંપૂર્ણપણે ગુમાવી બેસવુ.

અને રંગભૂમિ ઉપરના સરસમા સરસ અભિનયકારને પાત્ર જોડે તદ્રૂપતા અનુભવવા છતા કાઇક તેા એવુ ભાન રહે છે કે અત્યારે હુ સ્ટેજ પર છુ અને પાઠ ભજવી રહ્યો છુ પ્રેક્ષકોને એમ જ લાગે કે અત્યારે આ એક્ટર એક્ટિંગ નથી કરતેા પણ જાણે જીવન જીવી રહ્યો છે તેાય તે અભિનેતામાથી એક્ટર લેખેનુ ભાન સંપૂર્ણપણે ચાલી ગએલુ હેાતુ નથી.

અને એ સ્વભાન સંપૂર્ણપણે ચાલી જાય એ ઠીક પણ નથી એમ થાય તેા સ્ટેજ ઉપર સ્વાભાવિકતાને બદલે કેાઇ અમુક ઘડીએ આફત જ આવીને ઉભી રહે . રંગભૂમિ ઉપર કેાઇ એવા જૂજ પણ ખરેખર બનેલા દાખલા નેાધાયા છે કે કેાઇ કેાઇ અભિનેતાએા પેાતાનાં પાત્ર સાથે એવા તદ્રૂપ બની ગયા કે પેાતાનુ ભાન સદંતર ભૂલી ગયા અને ખૂનીનેા પાઠ ભજવતે ખરેખરું ખૂન કરવા જેટલી હદે પણ ગયા

હતા કે જેવી આફતકારક સ્થિતિમાંથી તેમને બીજાઓએ વચ્ચે પડીને બચાવી લીધા હતા

સાધારણે એક્ટરો સ્ટેજ ઉપર એક્ટર લેખેનું ભાન સંપૂર્ણપણે ખોઇ બેસતા નથી; પરંતુ કોઇ કોઇ અભિનેતાઓ અમુક અમુક પ્રસંગે કોઇ કોઇ વાર આવી સ્થિતિમાં ખરેખર મૂકાઇ જાય છે. એ સમય તે એક્ટર માટે બેધારી તલવાર જેવો છે. ત્યાં તેને માટે એકદમ કુદરતી હોવા થવાની તક પણ છે—સાથે સાથે ભય પણ છે. ધારો કે પતિના મૃત્યુ ઉપર ભારે વિલાપ કરતી પત્નીનું પાત્ર ભજવનાર એક્ટ્રેસ, પાત્ર સાથની તદ્રૂપતા અનુભવતાં સ્ટેજભાન કિંવા એક્ટ્રેસ લેખેનું સ્વભાન સાવ ગુમાવી બેસે તો બનવાજોગ છે કે એ તેના તદ્દન ખરેખરા આક્રંદ યાને વિલાપ વચ્ચે, જ્યાં એને કાંઇ બોલી બતાવવાનું હોય ત્યાં જ અને ત્યારે જ જો એની જીભ ટાળવે જઇ ચોટે અને એનાથી શબ્દોચ્ચાર થઇ શકે જ નહીં તો એ એક્ટ્રેસની સ્થિતિ કેવી થઇ પડે !

માટે, પાત્ર સાથે તદ્રૂપતા સાધતે અભિનયકારે બેધારાક પાત્રમય થઇ જવું—હું એક્ટર છું એ ભાનમાંથી બાહેર નીકળવું, પણ તે અમુક પ્રમાણ જાળવીને જ. સાધારણે, આપણા એક્ટરો ૯૦ ટકા સ્ટેજભાની રહે છે. અને ૧૦ ટકા જ પાત્રમય બની શકે છે એથી ઉલટું જો આપણા એક્ટરો ૯૦ ટકા પાત્રમય બની જાય અને ૧૦ ટકા જેટલું સ્ટેજભાન કાજલ રાખે તો બસ છે.

૨૨

આ બે વાત ભૂલશો નહીં

પ્રવેશમાં દાખલ થવા પહેલાં તમારી પાસે બે વસ્તુ આગમજથી જ રાખી મેલજો તમારા મનમાં **પાત્ર લક્ષણ વિચાર** અને હસ્તમાં અથવા જેબમાં જે ચીજો (Hand props) રાખીને દાખલ થવું

હોય તે–જેવી કે ટેલિગ્રામ, કાગળ, વર્તમાનપત્ર, 'પર્સ', પિસ્તોલ, વગેરે

૨૩

પેલી છાલકી હેાશિયારી

નાટ્યકારે તમારા મોઢામાં જે પાત્રવાણી મૂકી હોય તે ઉપરાંત તમારી પોતાની તરફથી વધારાનું એક વાક્ય કે એક શબ્દ પણ હોઠ બાહેર કાઢવાની છાલકી હોશિયારી દાખવશો નહીં પછી તે ગમે એવું ચાલાક, બંધબેસતું, સમયોચિત્ત કે અનુકૂળ હેાય તો યે શું !

૨૪

તમારાજ હાથ વડે તમારી અંગસ્થિતિને ઢાંકશેા નહીં

રંગમંચ ઉપરની જે વસ્તુને અડવાની કે ધરવાની હોય તેની પાસે આવેલા હસ્તને જ કામે લગાડશો છેટેના બીજો હાથ વાપરશો નહીં, નહીંતર તમારી પોતાની અંગસ્થિતિ (Pose) ને પોતાના જ હાથે ઢાંકી નાખવા જેવું તમે કરી બતાવશો

૨૫

'નજીવું' પાત્ર અને નફકરાઈનો દુર્ગુણ

સારા યે ખેલની સુંદર સમતુલા (Balance) ને ખોરવી નાખવી હોય તોજ ગૌણ યાને 'નજીવું' કહેવાતું પાત્ર ભજવતે નફકર બ ધારણ કરજો અર્થાત ગમે એવા 'નજીવા' નાના પાત્રના લક્ષણ પ્રકારને પણ વફાદાર રહી દિલથી એકટિંગ કરજો પાંચ મિનિટના પાઠને પણ એકટર લેખેની તમારી શકિત બતાવી આપવા માટે પૂરતો સમજશો બે ઘડીનો એકાદો નાનો સરખો પણ અભિનય જો સંપૂર્ણપણે સરસ રીતે થવા પામે છે તો તમારામીનો તેની નોંધ લઇ શકે છે અને તેને પણ વખાણી જાણે છે આજ કારણને લઇને વિલાયતના ભલ ભલા નામાંકિત

એકટરો પણ કોઇ કોઇ વાર પોતે નાનુ પાત્ર પોતે કેટલી સરસ રીતે કરી બતાવે છે એ દાખવવા ખાતર જાણી જોઇ નોકર કે બટલર વગેરે ગૌણ ગણાતી નાની નાની ભૂમિકાઓ ભજવવામા આનદ તથા ગર્વ લીએ છે

૨૬
'સ્ટેજ' ઉપર બારણું ખોલવા વિષે

કોઇ પણ પ્રવેશને લગતી તમારી પ્રત્યેક આવનજાવન અને ઓળગન (Crossings) યથાયોગ્ય અને સ્વાભાવિક રાખજો. દાખલા લેખે કમાડ ખોલવુ હોય તો ત્યા જઇ પહોચતા માથેજ તેના હાથા કે હુચકા ઉપર તમારો હસ્ત સહેજે અને સહેલાઇથી જઇ પડવો જોઇએ–તમે તેને શોધતા હોવો અથવા લક્ષપૂર્વક સ્પર્શતા હોવો તેવુ તમાશબીનોને લાગવુ કે દેખાવુ ન જોઇએ.

વળી જ્યા બારણુ અફાળીને ચાલ્યા જવાનુ ન હોય ત્યા બારણુ મોટા અવાજ સાથે તમારી પાછળ જો બધ થવા પામે તો તમારો અભિનય ખોટો નીવડવા પામશે

ઉપરાત કમાડ અદરથી ઉઘડે છે કે બાહેરથી ખુલે છે તે પણ આગમજથી બરાબર જાણી લેશો, નહીંતર બારણું ખોલવા માટે હાથો ફેરવતા છતા જો બારણુ ખુલશે નહીં તો છબરડો થવા પામશે અને તમાશબીનો તમારી એ ભૂલ માટે હસવા મડશે

૨૭
પાઠ મોઢે રાખવા માટે આપ આધારે રહેશો

સંવાદ વેળાએ 'પ્રોમ્પટર' યાને તમારા મોમા બોલ આપનાર બાબુના શબ્દો ઉપર અથવા સામેના પાત્રથી બોલાઇ રહેલા છેલ્લા

શબ્દો (Cues) ઉપર તમારી યાદદાસ્તને ટાગશો નહીં તમારો પાઠ તમને પહેલા શબ્દથી તે છેલ્લા શબ્દ લગીનો પૂરેપૂરો અને વાક્યે વાક્યમા અગબગ યાદ હોવો જોઇએ એ માટે પ્રોમ્પટર કે સામેવાળુ પાત્ર તમને મદદકર્તા થઇ પડે તેના કરતા તમે પ્રોમ્પટરને તથા સામેવાળાને મગવડકર્તા થઇ પડો એ વિશેષ ઇચ્છવા યોગ્ય છે, હા, સામેના પાત્રથી બોલાતા છેલ્લા શબ્દોને જાણીને, યાદ રાખીને, તમારે તત્કાલ પકડી લેવા જોઇએ છે એ વાત ખરી, પરંતુ તે પછી આગળ પોતે શું બોલવુ તે માટે તો તમારે સ્વાવલબી એટલે પોતાના આધારે જ ઊભા રહેવુ ઘટે.

૨૮
લાંબા વાક્યોનું બોલાવું અને અવાજ

લાબા બોલાતા વાક્યને છેડે સાદને ધીમો કે ઢીલો બનાવશો નહીં પ્રેક્ષકો એથી કચવાશે તેઓ તમારા બોલવાના અર્થને પકડી શકશે નહીં; વળી કદાચ તમારી એ અસર સામેના પાત્રને જઇ ઉઠી તે પણ પોતાના બોલવાનો આરભ નબળા, ધીમા, ઢીલા અવાજથી કરવા માડે એવો પણ સંભવ ઉપસ્થિત થવા પામશે

૨૯
"દેખાવ" કરશો નહીં

પાત્રચારિત્ર પ્રમાણેની તમારી જે ધુન (Mood) હોય તેને, રગમચ ઉપરથી બેલાશક બાહેર પાડજો પણ તેનો 'દેખાવ' યાને Exhibition નહીં કરશો તેમ કરવાથી અત્યોક્તિમય અભિનય યાને Over-acting' થવા પામશે.

૩૦

નાટ્ય લેખકે જણાવેલી સૂચીઓ પ્રમાણે વર્તવાની જરૂરિયાત

યાદ રાખશો કે રંગમંચ ઉપરની કોઇ પણ હિલચાલ કે સ્પર્શ આદિ, વિના કારણ થતા નથી રંગમંચ ઉપર થતી "કારણ વિનાની વાતો" ના પણ કારણ હોય છે આટલા માટે પ્રવેશ માહેના ટેબલ, કબાટ કે અન્ય રાચરચીલાને વિના કારણે અડશો નહીં. ખુરસી, સોફા કે સુખાસન પર પ્રયોજન વિના બેસશો કે લેટશો નહીં બેસવા તથા અડવાનુ બેખ્યાલપણે થાય છે એવુ તમાશબીનોને બતાવવુ હોય તો તે પ્રમાણે તેને તમારા મનથી કારણ લેખે ગણીને તેમ કરજો, પણ તમે જાતે તે પળે બેખ્યાલ રહેશો નહીં

વળી ખુરશી પર બેઠા હો તો તમારા ફાટામા આવે ત્યારે ત્યાથી ઉઠીને બીજી ખુરસી આગળ ઉભા રહેવુ કે કોઇ ટેબલ પાસે જઇ તેને અઢેલીને ઉભા રહેવુ એવુ ન થવુ જોઇએ એ બધુ તેની યોગ્ય ઘડીએજ થવુ જોઇએ નાટ્યકારે કૌંસમા જવા નવા એવી નાટ્ય સૂચીઓ આપી હોય ત્યા ત્યા, તથા દિગ્દર્શકે (Director) શીખવ્યુ હોય ત્યા ત્યા જ એમ કરવુ, નહીંતર તમે કઢંગો દેખાવ કરશો અને તે સાથે, પ્રવેશમા તમારી જોડે કામ કરતા બીજા એક્ટરોને પણ તેમની હિલચાલ કે આવન જાવન વિષે ગૂચવી મારશો

*

પ્રકરણ ૨૧ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૩૧
અભિનય અને રમૂજ

રમૂજી પાત્ર ભજવતી વેળાએ રમૂજી બનવા ખાતર અભિનય નહીં કરશો. અભિનય કરી બતાવવા ખાતર રમૂજી થશો. ધૂમ હસાવે એવા 'ફાર્સ' વેળાએ પણ એટલું અવશ્ય લક્ષમાં રાખશો. યાદ રાખો, તમે સૌથી પહેલા 'ઍકૂટર' છો અને પછી 'રમૂજી માણસ' છો.

૩૨
નવી ઢબની ઍકૂટિંગને પ્રથમ 'રિહર્સલ'માં અજમાયશ આપશો

ચાલતા ખેલ દરમિયાન, પાઠ ભજવતે અભિનયને લગતો કોઈ નવોજ પ્રકાર કે નવી સૂઝેલી ઢબ કે રીતને ત્યાંને ત્યાંજ એકાએક અમલમાં મેલશો નહીં. તેમ કરવા પહેલાં તેને પૂર્વ પ્રયોગ (રિહર્સલ) દરમિયાન અજમાવી જોશો અને ઠીક લાગે—અનુકૂળ જણાય તોજ તેને નાટક તખ્તા ઉપર કામે લેશો.

૩૩
મનમાં કાગળ વાંચતી વેળાએ ઍકૂટરે રાખવી જોઇતી સંભાળ

રંગમંચ ઉપર મનમાં કાગળ વાંચવાનો હોય તો જેટલા વાક્યોનો એ કાગળ બની શકતો હોય તેનો શુમાર રાખીને તે પ્રમાણે કાગળ

વાંચવા જેટલો સમય રોકવો અલબતાં, એ વેળાએ કાગળ મનમાં વાંચવાનો હોય તેના પર ખરેખર તો કશું લખેલુંજ હોતું નથી. પરંતુ તમાશબીનોને તો એવું લાગવું જોઇએજ કે તમે કાંઇ **ખરેખરું લખેલુંજ વાંચી રહ્યા છો** અને તે પણ વળી તમે **પૂરું અને બરાબર વાંચી ગયા છો.** તમારાશબીનો સમજી શકે છે કે આ કાગળ કોણે લખ્યો હશે, એમાં શું લખ્યું હશે અને એ કાગળનું લખાણ કાંઇક લાણું છે કે ટૂંકું. તો પછી કેટલાક એક્ટરો, લખેલો કાગળ પણ જાણે એક **'ટેલિમાસ'** હોય તેમ તેના પર એકાદી નઝર ફેંકીને તે જાણે આખોને આખો વંચાઇ ગયો હોય એવું ખોટું એક્ટિંગ જ્યારે કરે છે ત્યારે ત્યાં સ્વભાવિકતા અને નૈસર્ગિકતા સચવાતા નથી. તે વેળાએ સમજદાર તમાશબીનો જરૂર ધીમી ટીકા કરતા સંભળાય છે "હ્યો, એટલી વારમાં તો કાગળ આખો વંચાઇ ગયો !"

તાજેતરમાં એક સુંદર દેશી ચિત્રપટ મારા જોવામાં આવ્યુ. તેમાં એક રાજકન્યા જે જાતે ભારે કાવ્યશોખી છે તેના હાથમાં એક કુશળ કવિએ લખેલી કવિતાનો કાગળ મૂકવામાં આવ્યો. શું ધારો છો ? 'કાવ્યશોખી' રાજ કન્યાએ તે કાગળને હાથમાં લીધો–તેના પર માત્ર **એક નઝર (એકજ દ્રષ્ટિપાત)** નાખીને કાગળ ઝટ તેના આપનારને પાછો ધરી દીધો ને બોલી "વાહ ! કેવી મીઠી કવિતા !" અજબ ! એક પળ માત્રમાજ આખી કવિતા કેમ વંચાઇ જતી હશે ?

માટે શીખાઉ એક્ટરે કાગળમાં જણાવવા ધારેલી વાત કે વિગતનો અંદાજ સમજીને તે પ્રમાણે આખો કાગળ વાંચવા પૂરતો વખત જરૂર લેવો. અર્થાત જે કાગળ વાચતા નક્કી બે ત્રણ મિનિટ લાગ્યા વિના રહે નહીં તેને એકાદ બે સેકન્ડમાં મનથી વાચી દેખાડવો એ દેખીતુ અકુદરતી છે–ખરેજ ખોટો અભિનય છે.

૩૪

'મરી ગયા' પછી 'ઑડિયન્સ' ની 'વન્સમોર' ને ખાતર પાછા જીવતા થશો નહીં

નાટ્યકારની કમસમજને લીધે, તમારે નસીબે ગાયન ગાઇ રહ્યા બાદ ઝેર પીને જીવનનો અંત લાવવાનું લખાયું હોય તો એક વાર 'મરી' ગયા પછી, પ્રેક્ષકોની વન્સમોરને ખાતર મરી જતા યે પાછા જીવતા થશો નહીં. પ્રથમ તો ઝેર પીવા આગમજ પાત્રને ગાયન ગાતુ બતાવવું અકુદરતી અને અયોગ્ય છે. તેમાં વળી તે ગાયન પૂરું થતાં ઍક્ટર કે ઍક્ટ્રેસ ઝેર પી જમીન ઉપર પડી જઇ મરી જાય ત્યાર બાદ 'વન્સમોર' ને વશ થઇ, પાછું તે પાત્ર જમીન ઉપરથી ઊઠી ઊભું થઇ ગાવા મંડે અને વળી પાછું ઝેર પી મરી જાય એ દેખીતુ અસ્વાભાવિક તેમજ હાસ્યાસ્પદ લાગે છે. આવાં ખેલકૌતક મેં દેશી નાટક તખ્તા પર સગી આંખે દીઠાં છે. માટે આ સલાહ ખાસ અપાય છે.

૩૫

જો અસાધારણ પ્રકારના ઍક્ટર થવાની હોંસ હોય તો

તમારી પોતાની પ્રકૃતિ (Natural) ને અંગત રીતે ફાવે તેવું કોઇ પાત્ર તમને બંધબેસ્તું થઇ પડી તેમાં તમે અસાધારણ વિજય પ્રાપ્ત કરવા પામ્યા હો તો તમે હવે ઘણા સારા અસાધારણ લાયક ઍક્ટર થઇ ગયા છો એમ પોતાને માની બેસશો નહીં. જ્યારે તમે તમને બંધ નહીં બેસે એવા ગમે તે પ્રકારના પાઠોને સફળતા પૂર્વક ભજવી બતાવવા જેવી સર્વાવલંબી લાયકાતને પહોચી શકો ત્યારે જ તમે અસાધારણ યોગ્યતા ધરાવનાર ઍક્ટર ગણાઇ શકો.

યાદ રાખોઃ જ્યારે તમે પોતાને બંધબેસતું એકાદું પાત્ર સરસ પ્રકારે ભજવો છો ત્યારે તમે કેવળ તમારી જે અમુક પ્રકૃતિ છે તેનેજ વ્યક્ત કરો છો. પરંતુ, જ્યારે તમે બધી જાતના પાત્રો સરસ રીતે ભજવો છો ત્યારે તમે ત્યાં ખુદ અભિનય કળાને જાહેર કરો છો. માટે અપાર શ્રમ ઊઠાવી એકથી અનેક જાતના પાઠો ભજવવા જેટલા તમે પોતે પોતાને લાયક બનાવો. પાશ્ચાત્ય જગતના મહાન અભિનયકાર સર હેન્રી અર્વિંગે પોતાના નાટય જીવનનાં પહેલા જ ત્રણ વર્ષો દરમિયાન વિધ વિધ પ્રકારની કાંઇ નહીં તો સો ઉપર ભૂમિકાઓ (Parts) ભજવી બતાવી હતી

૩૬

'ઓવર એકટિંગ' થવાનું કારણ અને તેનો ઉપાય

પ્રત્યેક અભિનય પાછળ પાત્રાનુકૂળ ઊર્મિવેગ કાર્ય કરતો હોવો જોઇએ, સંભાળ એ રાખવી જોઇએ કે આ ઊર્મિવેગ તમને ઢસરવે-તમને ઘસડી ન લઇ જાય. જ્યારે આ ઊર્મિવેગ પોતાનું નિયમન ગુમાવી દઇ અભિનયકારને પરાણે ઘસડી લઇ જાય છે ત્યારે અત્યોક્તિમય અભિનય (Over-acting) ઉપસ્થિત થવા પામે છે એટલા માટે અભિનય કરતી વેળા અભિનેતાએ બેવડ ભાન ધરાવતા થવુઃ એક ઊર્મિભાન; બીજુ બુદ્ધિભાન. ઊર્મિ અભિનયને સુગતિ આપશે-બુદ્ધિ અભિનયને સંયમમા રાખશે.

સારાશ નાટક તખ્તાની ચિત્રપાટી ઉપર પાત્રાલેખનનાં ચિનો ચીતરવામાં અભિનયકારના રંગરૂપી હૃદયાવેગ સાથે રેખારૂપી બુદ્ધિબળની એકસરખી આવશ્યકતા રહે છે.

૩૭

ઍક્ટર થવા કાજેના કેટલાક જરૂરી ગુણ લક્ષણ

અભિનયકાર થવા માટેના ૧૧ ગુણ લક્ષણઃ-

૧-અવલોકન ૨-અભ્યાસ ૩-ઉદ્યોગ ૪-વ્યકિત પ્રભાવ ૫-ચાપલ્ય ૬-ખંત ૭-ધીરજ ૮-બુદ્ધિ ૯-ઉત્સાહ ૧૦-કાર્ય પ્રિયતા ૧૧-કળાઆદર

૩૮

ઊંઘમાં ઘોરવાનો બનાવટી અવાજ કેમ કાઢવો

સ્ટેજ ઉપર પ્રસંગે ઍક્ટરને ઘોરવાનો સાદ કાઢવાની અગત્ય પડે છે. એ પણ યુકિતથી થઇ શકે છે.

ઊંઘ દરમિયાન અસામાન્ય પ્રકારનો શ્વાસોચ્છ્વાસ ચાલી રહે એનું નામ ઘોરવું. જ્યારે દમ કાઢતી વેળાએ હવાનો પ્રવાહ મુખ ભણી બાહેર જતો પસાર થાય છે ત્યારે પોચું ટાળવુ (Soft palate) અને પરજીભ (Uvula) મા ધ્રુજારી યાને આંદોલન થવા પામે છે. તેને લઇને ઘોરવાનો અવાજ પ્રકટે છે. નિદ્રા સમયે આખુ ડાચું અને મુખની અંદરના ભાગો ઢીલાઇમાં આવવાને લીધે સાધારણે ઘોરવુ ઉપસ્થિત થાય છે

એટલે, જો રંગમંચ ઉપર ઘોરવાનો પ્રયોગ કરી દેખાડવાનો હોય તો ઍક્ટરે જેમ એને સૂચના અપાઇ હોય તેમ પથારીમા કે સુખાસન (Easy chair) ઉપર

૧-આખા શરીરને ઢીલું ઢચ બનાવી ચતુ સુવું

૨-હોઠ લગાર લબડેલા ફાડેલા ખુલ્લા રાખવા

૩-પરજીભને, પોચાં ટાળવાને અને ડાચાને ઢીલા બનાવવા

૪–અને દમ એવી રીતે અંદર બાહેર લેવો કે જેથી હવાનો પ્રવાહ પરજીભને તથા પોચા ટાળવાને ભટકાઇને ઘોગ્વાના જેવો અવાજ નીકળી શકે

૫–ખ કાર કે ઘ કાર જેવો અવાજ કાઢતે સાથે સાથે એક દમ અંદર લેવો અને બીજે દમ બાહેર કાઢવો

આ યુકિત વાચી કોઇએ એમ ન સમજવુ કે ઘોગ્વા માટે એજ એક રીત ચાલી શકે જેઓ પોતાની કોઇ અન્ય રીત પ્રમાણે ઘોરવાના જેવો અવાજ કાઢી શકે તેઓએ તેનીજ રીત વાપરવી ઉપલા નિયમો એ કામમા તેઓને મદદ આપી શકશે.

૩૯

સાત લાયકાત

નાટક મડળીમા જોડાવા માટેની ઉમેદવારની લાયકાતોઃ–

૧–સુઆરોગ્ય (તનદોરસ્તી) ૨–ઠીક ઠીક કેળવણી (ઊંચી કેળવણી લીધી હોય તો ઘણુજ સરસ) ૩–બુદ્ધિ ચાપલ્ય ૪–ખુશનુમા સ્વભાવ ૫ સારો અવાજ ૬–સારી યાદદાસ્તશક્તિ અને ૭–કળા શોખી પ્રકૃતિ

૪૦

નાટય-લેખકે વિચારેલા પાત્ર-પ્રકાર પ્રમાણેનું પાત્ર ભજવી બતાવો

અભિનયકારે પડે જે પાત્ર લીધુ હોય તે પાત્રને લગતા નાટ્ય લેખકના આકલન (Conception) પ્રમાણેનું જ પાત્રાલેખન રગભૂમ ઉપર રજૂ કરવુ જોઇએ છે

દૃષ્ટાંત લેખે આપણે કંજૂસ યાને કૃપણનું પાત્રચારિત્ર લઇએ; પરંતુ સંસારમાં અને સમાજમાં કંજૂસો તો તરેહ તરેહના હોય છે: એક કંજૂસ બીજા કંજૂસથી જુદો પડે છે. માટે, અમુક નાટક માંહેલો જે જાતનો કંજૂસ નાટ્યલેખકે આલેખેલો હોય તેજ જાતનો કંજૂસ અભિનયકારે રંગમંચ ઉપરથી પ્રેક્ષકોને દેખાડી આપવો જોઇએ છે. પોતાના મનનો કંજૂસ તેનાથી બતાવી શકાય નહીં. એનાથી પોતાના પરિચય કે અનુભવમાં આવેલાં કૃપણ ભજવી બતાવાય નહીં.

યાદ રાખવું, સર્વે નાટ્ય પ્રેક્ષકો કંજૂસ વ્યક્તિઓને બરાબર જાણે છે, પરંતુ અમુક નાટક માંહેલો કંજૂસ તેમને માટે એક નવીજ વસ્તુ છે અને તેનેજ ઍક્ટરે પોતાની અંદરથી–નાટ્યકારે જેવો ધારેલો છે **તેવોજ** કાઢી બતાવવાનો હોય છે. આટલા માટે પ્રત્યેક પાત્ર ચારિત્રનો ખાસ પ્રકાર કેવો છે તે, ઍક્ટરોએ નાટ્યલેખક પાસેથી અથવા ડાયરેક્ટર પાસેથી કે પૂર્વ પ્રયોગ શિક્ષક પાસેથી આગમજથી પૂછીને બરાબર જાણી લેવું.

૪૧

ઍક્ટિંગના ત્રણ ખાસ ગુણ

અભિનયકળાના ૩ મૂળભૂત ગુણો આ રહ્યાઃ—

૧ સત્યતા ૨ પ્રમાણતા ૩ સમાનતા

સત્યતા–પાત્રનું માનસ (Psychology) યથારિથત ખડુ કરી શકે છે.

પ્રમાણતા–ઍક્ટિંગને મર્યાદામાં રાખી શકે છે.

સમાનતા–પાત્રાલેખન (Characterization) ને નૈસર્ગિક એવી સુંદર અસર લાવી આપે છે.

૪૨

એક્ટરોએ ઊર્મિઓ (*Emotions*) જાતે ભોગવવાની હોય તેવો માત્ર દેખાવ કરવાનો છે

અભિનેતાને રંગમંચ ઉપર આવું કે તેવું હોવાનું હોતું નથી પરંતુ આવું કે તેવું દેખાવાનું હોય છે. એને ખચિતજ સ્ટેજ ઉપર પાત્ર પ્રમાણે અને પ્રસંગ પ્રમાણે ઊર્મિલ યાને લાગણીદાર બનવાનું છે, પણ એક કળાકાર લેખે એ કાંઇ સ્ટેજ ઉપર ઊર્મિઓ (Emotions) ભોગવવા અર્થે જતો નથી-ઊર્મિઓ ભોગવું છું એવો ભાસ આપવા અર્થે તે રંગભૂમિ ઉપર હાજર થાય છે માગરા એને તો એટલી હદ લગીનું કુદરતી ઊર્મિલ બનવાનું રહ્યું કે જેથી એ પોતે પોતાનું **એક્ટર લેખેનું કળાભાન સંપૂર્ણપણે ગૂમાવી બેસે નહીં** ટૂંકમાં એક્ટરને રંગમંચ-જગતના અમુક પ્રબંધ પ્રમાણે વર્તવાનું છે, માટે કોઇ પણ વેળાએ એ ગમે તેવો કુદરતી ઊર્મિલ બની જવા છતાં પોતાના કળા ભાનને તેની અંદર ડૂબાવી દઇ શકે નહીં જેમ કુદરતી ઓપ વિનાનું કળાચાતુર્ય જીવ વિનાનું ખોખું થઇ પડે છે તેમ કળાચાતુર્ય વિનાનો કુદરતી આવેશ સુકાન વિનાનું નાવ થઇ પડે જ માટે એક્ટરે કળા અને કુદરત એ બન્ને પામાને સાચવીને અભિનય કરવો ઘટે છે.

ﻼ

પ્રકરણ ૨૨ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૪૩

ઘાંટી યાને હૈડિયો કેમ હીલવી બતાવવો

શોકપૂર્ણ કરુણ પ્રસંગે રંગમંચ ઉપર હૈડિયો યાને ઘાંટી હલાવી બતાવવાની અગત્ય રહે છે: ખાસ કરીને ચિત્રપટ ઉપર કામ કરતા અભિનેતાઓ કે અભિનેત્રીઓને એવો પ્રયોગ અવશ્ય કરી બતાવવો પડે છે. એટલા માટે હૈડિયો હલાવવાની કોઇ યુક્તિ તેઓને વિશેષ ઉપયોગી થઇ પડે એમ છે.

જ્યારે આપણે પાણી કે કોઇ પ્રવાહી આદિને ગળીએ છીએ ત્યારે આપણી ઘાંટી યાને હૈડિયો (Adam's apple) ઉંચકાય છે એ સર્વે કોઇ જાણે છે.

વળી ઘાંટી ઉંચકાવાનું બીજું કારણ આ છે કે, શોક, ભય, અતિ ખેદ વગેરે એવા પ્રસંગે આપણાં મુખ તથા ગળાં માહેલી ગ્રન્થિઓ રસ બનાવતાં અટકી જાય છે. પરિણામે એ અવ્યવસ્થાને લઇને આપણાં ગળાંને ફરજિયાત એ કર્તવ્ય કરવું પડે છે કે જેમ કરતાં ઘાંટી ઉંચકાવા પામે છે.

આટલા માટે લાગતાવળગતા અભિનયકારે

૧ પ્રથમતો પોતાનાં હૈયાંને પ્રસંગ પ્રમાણે જોઇતું ઊર્મિવશ બનાવવું. (અત્રે જોઇતો ખેદ કે ભયનો જેમ હૈયામાં લાવ્યા વિના ગમે એવી બતાવેલી યુક્તિ સફળ થવાની નથી એટલું યાદ રાખવું. એટલા માટે એક્ટરે કે એક્ટ્રેસે પોતાના જીવનનો કોઈ અતિ દુઃખી યાને કરુણ

પ્રસંગ ભેલારીને હૃદયને તેવી ભાવનાથી ભરી રાખવુ.)

૨ પછી કાઇ પ્રવાહી કે હવા કે ટીકડી ગળતા હોઇએ એમ ગળવાનો પ્રયોગ આદરવો જેથી ઘાંટી જરૂર જ ઉંચકાઇ હાલવા મંડશે.

૩ પણુ એમ ગળવાનો પ્રયોગ પ્રેક્ષકોને દેખાઇ આવે તેવી રીતે થવો જોઇએ નહીં. એવી વેળાએ હોઠ ડાચાં, ડોક કે મુખ હાલવા જોઇએ નહીં.

ચાલુ અભ્યાસ વડે આ પ્રયોગને પૂરી સફળતા સાંપડી શકાશે

૪૪
અણગમતો પાઠ લેવો કે નહીં

સાચા એક્ટરને હૈયે અણગમતો કે મનગમતો પાઠ એવો કશો ભાવ અભાવ હોય જ નહીં છતા જો ભૂમિકા માટે તમને ખૂબજ નારાજી હોય અને તે નારાજીને તમે દૂર કરી શકતા ન હો તો તે ભૂમિકા ભજવવાથી તમે અળગ રહેશો પરતુ જો તમારે તે ન છૂટકે લેવીજ પડે તો તમારા અણગમાને, મનને ગમે એમ મનાવીને પણ, પાતાળની અંદર છેક ઊંડો ડૂબાવી દેજો અને તમારુ સૌથી સરસ કામ દેખાડી આપજો.

૪૫
એક્ટરની વાણી અને પ્રેક્ષકોનું હાસ્ય

પ્રેક્ષકોના હાસ્યની ગર્જના વચ્ચે બોલશો નહીં. એ મોજો (Wave) ચાલ્યો ગયા પછી બોલજો, નહીંતર તમારુ બીજુ ફતેહમદ વાક્ય નાહક એળે જશે.

૪૬

તમે તમારી કળાના આશક બનો

ઍક્ટરે પડે પોતાની કળાના આશક થવું જોઇએઃ પોતાની કળા એટલે કે રંગભૂમિની કળા–અભિનય કળા. ઍક્ટરે પોતાના હુન્નર વિષે યોગ્ય ગર્વથી આમ બોલવું જોઇએ છે કે "મારી કળા મને પસંદ પડે છે એટલું જ નહીં પરંતુ હું એને ખરેજ ચાહું છું" જે જે ઍક્ટરો આ જગતમાં પોતાનું નામ પોતાની પાછળ મૂકી ગયા છે તે બધા પોતાના હુન્નરના આશક હતા. લેખકને જેમ લખવું વહાલું, ચિત્રકારને જેમ ચિત્રામણ વહાલી તેમ ઍક્ટરને રંગભૂમિનો પોતાનો હુન્નર પ્રિય હોવો જોઇએઃ એટલે સુધી પ્રિય હોવો જોઇએ કે એ જ્યારે જે જે રાતે પરવારનો હોય ત્યારે તે તે રાત્રીએ પણ એ કોઇને કોઇ રંગભૂમિના નાટકો અભ્યાસપૂર્વક જોતો તથા તપાસતો હોય જ: જેમકે એક ચિત્રકાર કાં તો ચિત્રો બનાવતો હોય કે કાં તો ચિત્રો જોતો જ હોય–એક લેખક કાતો લખી રહ્યો હોય કે કાંતો નવા લેખની તૈયારી કાજે કાંઇ વાંચી જ રહ્યો હોય.

૪૭

શું ઍક્ટર થવા ઇચ્છનારનો ચહેરો છોગાળો જ હોવો ઘટે

અભિનેતા થવા સારુ તમારી પાસે છોગાળો ચહેરો હોય અને મનનું સરખું ઊંચું કદ હોય તો ઇશ્વરનો આભાર માનજો. પરંતુ જો એ તમારી પાસે ન હોય તો રંગભૂમિ ઉપર જવા માટે અચકાશો નહીં, નિરાશ બનશો નહીં. એજ તમારા ચહેરામા અને એજ તમારા અંગમાં તથા તમારાં વ્યક્તિત્વ (Personality) માં, તમારી પ્રકૃતિ

(Nature) મા, તમારી ઢબછબમા, તમારા અવાજમા એવુ બીજુ વણુ થે હશે કે જે કોઇ ને કોઇ જાતના પાત્રો ધારણ કરવા કાજે ખૂબ જ અગત્યનુ ઉપયોગી અને યોગ્ય હશે જ

૪૮
ચેષ્ટાનો સંપૂર્ણ અર્થ

ચેષ્ટા (Gestures) એટલે કેવળ ચહેરા કે શરીરના અમુક તમુક અવયવની હિલચાલ નહીં પરતુ તે સાથે આખા **શરીરની લાયક** સ્થિતિ યાદ રાખવુ અભિનય કોઇ એકલી વસ્તુ નથી એ એક સમૂહ યાને જથ્થો છે એમાનો કોઇ પણ ભાગ રગમચ ઉપર એકલો હીંડતો નથી તે સમૂહમા જ રહીને ચાલે છે

૪૯
સ્થાયી અભિનયથી સભાળજો

તમારો અભિનય સ્થાયી પ્રકારનો થવા રહેવા ન પામે એ સભાળજો એકની એક ચોકસ મુખછાપ, એકની એક માનીતી ઢબછબ, એકની એક અમુક વાકસરણી (Delivery of speech) કે જે તમારી વિશિષ્ટતા (Speciality) હોય છે, તેને વારે વારે જોસે સાભળતે પ્રેક્ષકગણ ધરાઇ જાય છ હવે અમુક જગાએ તમે કેવુ મોઢુ કરશો, હોઠ કેમ મરડશો હાથ કેમ ફરશો, પડખુ કેમ હલાવશો ને કેવા અવાજે બોલશો અને કેવી ઢબે વર્તશો તે તેઓ, તમારો અભિનય થાય તે પહેલા જ જાણી ગએલા હોય છે, એટલે તેમા તેમને નવિનતા કે રસ આગળ જેવા લાગતા મળતા નથી તાત્પર્ય તમારા કોઇ ખાસ ઢબછબમાં વખતો વખત, તમારાખાનાતે કાઇ થોડો ફેરફાર, કાઇ મહેજ નવિનતા જેવુ જોવા જાણવાનું મળે એની સભાળ

અને તજવીજ રાખશો. અખ્યાત સિનેમા નટ ચાર્લી ચેપલીનને માટે કહેવાય છે કે એની ભૂમિકાઓ પ્રત્યેક વેળા એકજ સરીખી હોવા છતા એની એક્ટિંગમા અનંત વિવિધતા હતી

૫૦

તમારી 'કયુઝ' બરાબર યાદ રાખો

સ્ટેજ ઉપર પોતાની જ પાત્રમુખવાણી ગમે એટલી પાકી મોઢે ચઢાવેલી એકલી કામે આવતી નથી. અનેક વાર તે પાકી છતા પણ ઉલથાપ ખવાડનારી થઇ પડે છે તમારી સાથે જે પાત્ર કામ કરતુ હોય તેની પાત્ર મુખવાણી અને તેમ નહીં બને તો તેના આખરી વાકયો અને તે આખરી વાકયની પૂછડીઓ (Cues) તમારી યાદદાસ્તની પકડ વચ્ચે બરાબર ઝલાઇ ગએલી હોવી જોઇએ ઘણાએક એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો એમ સમજે છે કે આ 'કયુઝ', પોતાને હવે જે બોલવાનુ છે તેની યાદ દેવડાવા માટે છે પરંતુ આ 'કયુઝ' નો ઉપયોગ એક બીજો પણ છે પોતાનુ બોલવાનુ જ્યારે શરૂ થાય ત્યારે કેવો ભાવ અંતરમા લાવવો ને મુખ ઉપર દેખાડી આપવો તેની સૂચના પણ આ Cues માંથી મળી શકશે

૫૧

પાઠ ન ચાલતો હોય તે વેળા

તમે પ્રવેશમા ન હો યાને જ્યારે તમારો પાઠ ન ચાલતો હોય ત્યારે હજી તમે શિખાઉ અભિનેતા છો એમ સમજી, પક્ષપટ (Wings) મા ઉભા રહી તમારા ભાઇબંધ નટનટીઓના અભિનયને બારિકાઇથી તપાસી તેનુ અવલોકન કરતા રહેશો આથી કુશળ અભિનેતા પાસેથી શુ કરવુ જોઇએ તે, અને કાચા અભિનેતા પાસેથી શુ ન કરવું જોઇએ તે તમે શીખી શકશો,

૫૨

તમારી ઍક્ટિંગ વિષે પ્રેક્ષકોની રાજી નારાજી જોવા બેસશો નહીં

અભિનય કરતી વેળાએ તમારો અભિનય તથા ગાયન અને બોલી પ્રેક્ષકોને ગમે છે કે નહીં તે જોવા વિચારના લાગશો નહીં નહીંતર તમારા અવાજમા અને ચેષ્ટામા એકાએક અયોગ્ય પરિવર્તન યાને ફેરફાર થવાનો સભવ રહેશે. તમારા તરફથી તમારા તમાશબીનોની ખુશી નાખુશી તેમને અવલોકયા વિના પણ તમને જણાઇ આવશે. તેમની ખુલ્લી વખાણ અને ખુલ્લો અણગમો તો શુ પણ તેમની મૂગી વખાણ અને મૂગો અણગમો તમને આપ મેળે સમજાઇ રહેશે

૫૩

સ્ટેજ ઉપર ભલતા વિચારો ન કરવા

અનેક ઍક્ટરો સ્ટેજ ઉપર પ્રવેશમા અમથા બેઠા યા ઉભા હોય ત્યારે ખાનગી વમામણ અને ભલતા સલતા વિચારો કર્યા કરે છે આ ખોટુ છે આથી સક્રિય ઍક્ટરો સાથનો સમ્બન્ધ જેવો જોઇએ એવો થતા રહેવામા જરૂર કાઇક અડચણ આવે છે વળી કેટલાક બોલતા અને ગાતા તથા ઍક્ટિંગ કરતા ઍક્ટરો પોતાના કામ દરમિયાન પણ મનમા બીજા ત્રીજા વિચાર આણે છે તે પણ ખોટુજ છે નિયમ તો આ છે કે સક્રિય અને અક્રિય અભિનેતાઓએ પણ સ્ટેજ ઉપર મનમા બીજા ત્રીજા ભલતા વિચારો વમાસવા નહીં નિષ્ક્રિય ઍક્ટરોએ સક્રિય ઍક્ટરો પર ચાલુ લક્ષ આપવુ તથા સક્રિય ઍક્ટરોએ ઍક્ટિંગ કરતે પોતે જે કાઇ બોલી ગયા હોય તેના ચિત્રો નજર સામે બનાવતા જવુ આમ તેઓ તેમના સવાદને પોતાને માટે ચક્ષુગત

(Visulize) કરતા રહેશે એથી વધારે સારો અભિનય થવા પામશે એટલું જ નહીં પણ એક્ટરનું બોલવું પ્રેક્ષકોને જીવતું, સાચું અને પ્રાણવંતુ લાગશે, તાતપર્યઃ એક્ટરો જે બોલે તેનું ચિત્ર નજર સામે ખડું કરે.

૫૪

સભાક્ષોભ યાને "સ્ટેજ ફ્રાઇટ" અટકાવવા શું કરશો

રંગમંચ ઉપર સૌથી પહેલીવાર દેખાવ આપતાં સભાક્ષોભ (Stage fright) લાગતો હોય તો હિમ્મત લાવવા ખાતર તમારી એ પહેલી રાતે કોઇ બીજા એક્ટરના સૂચવવાથી, કે તમારી અવળી સમજ પ્રમાણે કે કોઇ બીજા ભાઇબંધ અભિનેતાઓ કરતા હોય તેમની ચાલે ચાલીને, "હિમ્મત લઇ આવવા કાજે" મદિરા યાને દારૂનો લગારેય ઉપયોગ કદી ન કરશો. એ કાંઇ હિમ્મત આણવાનો ખરો ઉપાય નથી. વળી આથી દારૂ પીવાની ટેવ લાગુ પડે એ પણ તદ્દન બનવા જોગ છે. અનેક આશાવંતા સરસ એક્ટરોને દારૂ પીવાની જે ભૂંડી અને નુકસાનકારક લત પડે છે તે આ પહેલી રાતે સ્ટેજ ઉપર હિમ્મત લઇ આવવાને અજમાવેલા દારૂ પીવાના 'ઇલાજ' માંથી જન્મે છે.

અત્રે હિમ્મત લાવવાના ઉપાય જુદા જ છેઃ તે પહેલી રાત્રે અધીરા અને ચિન્તાતુર બની ઘણા વહેલા 'થિએટર' પર જશો નહીં. વસ્ત્રપરિધાન અને મુખસજાવટ કરી શકાય તેટલા સમયને હાથમાં રાખીને તથા બીજી પાંચ દશ મિનિટ પડદા પાછળ પોતાના પાત્ર પ્રકાર ઉપર વિચાર ચલાવી જોઇતી ધૂન દિલમાં જમાડવા જેટલા ટૂંક વખતને ફાજલ પાડીને, વખતસર નાટકશાળા પર જશો. એ સિવાયનો તે દિવસનો બધો વખત જાણે તમે રાતે સ્ટેજ ઉપર જવાના જ નહીં

હો તેમ સમજીને કોઇ ને કોઇ સાથે વાતચીતમા કે બીજા કામકાજમા કાઢજો અથવા જે વિચારો અને ખ્યાલો તથા સ્મરણો તમને ઘણા વહાલા અને ખુશનુમા લાગતા હોય તેને યાદ કરીને મન દિલમા વમાસ્યા કરજો, એટલે અગ્રપટ (Drop) ઊચકાય તે પહેલા અભાક્ષોભની ચિન્તા કરવા જેટલો વખત તમારે ફાળે આનરોજ નહીં

'સ્ટેજ ફ્રાઇટ' દૂર કરવાનો બીજો ઉપાય આ છે કે રગમચ પર પોતાના પાત્રની ધૂન સાથે જ પહેલા કદમ મેલવા ત્રીજો ઉપાય આ છે કે થિએટરમા તમાશબીનો હાજર જ નથી અને આખો પ્રેક્ષાગાર ખાલી ખમ્મ છે એમ મનમા ધારવુ ચોથો ઉપાય આ છે કે તમાશબીનો તરફ શરૂઆતમા નજર કરવાની જ માંડી વાળવી પાચમો ઉપાય આ કે તમાશબીનો તમને જોઇ રહ્યા છે એવો વિચાર સરીખો યે મનમા આણવો નહીં

આટલી ચીજો કરવા અને સભાળવાથી રગમચ ઉપરનો શરૂવાતનો થોડો સમય પસાર થઇ જને આપ મેળે એક્ટિંગ અને વાણીના રોહમા તણાતે સભાક્ષોભ ક્યાનો ક્યા ઊડી જાઇ તટલામા તો હિમ્મત તેની જગ્યાએ વાસો કરશે

૫૫

સ્ટેજ ઉપર બોલવુ યાદ જ ન આવે તો શું કરવું

"પ્રોમ્પટર" એટલે મોમા બોલ આપનારના પ્રયત્ન છતા હવે આગળ શુ બોલવુ તે જો કોઇ વેળાએ મુદ્દલ સૂઝે જ નહીં તો ગભરાઇ જઇ ચૂપ થઇ જવા બદલે કાઇક પણ લાગુ પડે એવુ તાત્કાલિક બોલી નાખજો—લાગુ પડતુ ન બોલી શકાય તો કાઇ પણ બોલી નાખજો પરન્તુ ચૂપચાપ ઊભા રહેશો નહીં. નહીંતર ચોખ્ખો રકાસ થશે બે

ચાર બોલ ફાવે તેવા બોલી નાખજો. એટલામાં ત્યાર પછીની પંક્તિઓ તમને જરૂર સાચવી લેશે.

૫૬
રંગભૂમિના બાહેર એક્ટિંગ શીખવાની ચાર પદ્ધતિઓ

અભિનયનો અભ્યાસ કેવળ થિએટરમાં જ થઇ શકે એ ખોટો ખ્યાલ છોડી દેશો. એનો અભ્યાસ સારુ રંગભૂમિ ઉપરાંત બાહેરનું બધું આખું જગત તમને કામે લાગે એમ છેઃ—

(ક) ઘરમાં કે ઘરની બાહેર કોઇ પણ વ્યક્તિ કાંઇ પણ બોલી કે કરી રહી હોય ત્યારે તેનો ચહેરો, અંગસ્થિતિ, ઢબછબ, ચેષ્ટા અને અવાજ તપાસતા રહેજો. તે સાથે તેમની આ કે તે વાણી અને ક્રિયા રંગભૂમિ ઉપર કયા પ્રસંગે કામે લાગી શકશે તેનો પણ વિચાર કરતા રહી તેને તમારી નોંધપોથીમાં નોંધી રાખજો.

(ખ) ગુજરાતી, હિન્દી, મરાઠી અને ખાસ કરી અંગ્રેજી વાર્તા-સામયિકોમાં નાની મોટી વાર્તાઓ આવે છે. તે વાર્તાની સાથે તેને લગતાં ચિત્રો પણ આપેલાં હોય છે. તે છાપેલાં ચિત્રોને બારીકાઇથી અવલોકવાં. પરંતુ તેમ કરતે એ ચિત્રોનો પરિચય કરાવતી જે ટૂંકી વર્ણન-પંક્તિઓ તેની પાસે આપવામાં આવે છે તેને વાંચશો નહીં. પછી ચિત્ર જોતે જોતે આ ચિત્ર શું કહેવા માગે છે—એમાં આવેલાં સ્ત્રી પુરુષ એકેકને શું કહી રહ્યાં હશે તેનો વિચાર ચલાવી ચિત્રની ઓળખાણ આપી શકે એવી વર્ણન પંક્તિઓ તમે તમારી તરફથી તમારા મનમાં ઘડજો ને તેને કાગળ પર નોંધી લેજો તે પછી ચિત્રમાં છાપેલી વર્ણન પંક્તિઓ જોડે તેને સરખાવી જોજો.

એવી સરખામણી કરવાથી પાત્રોના ચહેરાના ભાવો તેમની તે વેળાની વાણી સાથે મળતા આવે છે કે નહીં તેનો અભ્યાસ થતા

ઉપરાંત કયે કયે પ્રસંગે 'સ્ટેજ' ઉપર ચિત્રમાં અવલોકેલા દેખાવ પ્રમાણેની એક્ટિંગ કરી બતાવવી તેનો પણ તમને ખ્યાલ મળી રહેશે.

) અનેક ખાનગી મકાનોમાં અને જાહેર સ્થળોમાં જાતજાતના પુતળાઓ તથા બાવલાઓ અને પ્રતિમાચિત્રો (Portraits) હોય છે તેની સામે ઊભા રહી અમુક બાવલા કે ચિત્રને તમારે તેને અનુકૂળ એવું એક નામ આપવું કે જે એ બાવલાં તથા ચિત્રને બરાબર લાગુ પડતું હોય. તેમની અંગસ્થિતિ અને તેમના ચહેરાના ભાવ પ્રમાણે તેમને 'લજ્જા' 'નિર્દોષતા' 'પડકાર' 'ત્યાગ' 'ભય' 'ઇર્ષા' એવાં લાગુ પડતાં સૂચક નામો તમે તમારા મનથી નક્કી કરી શકશો. એ રીતે પણ અમુક ભાવ વેળાએ સ્ટેજ ઉપર ચહેરો તથા અંગસ્થિતિ આવા કે તેવાં બનાવવાં તેનું જ્ઞાન તમે સંપાદન કરી શકશો.

(ઘ) સિનેમાના ચિત્રો જોવા તો તમે જતા જ હશો. ત્યા થિએટરની બાહેર દિવાલો ઉપર, ભજવાતા ચિત્રપટોને લગતી અભિનય દર્શક છબીઓ ટાગેલી હોય છે જ. ચિત્રપટ અંદર જઇને જુઓ તે પહેલા એ છબીઓ સામે ઊભા રહી તેનું નિરીક્ષણ કરી તમે તેના પર વિચાર ચલાવજો કે છબીઓ માહેલા એક્ટર અને એક્ટ્રેસના ચહેરા તથા દબદબા આ ઘડીએ શો ઉદ્‌ગાર કાઢી રહ્યા છે? એકેકને શું કહેવા માગે છે? ગમે તો તેને લગતુ પરિચયદર્શક એવું એક સાનુકૂળ નાનું વાકય તમારા મનમા ઘડી કાઢજો પછી જ્યારે છબી માહેલો એજ પ્રસંગ ચિત્રપટ પર તમને દેખાય ત્યારે તમે જે વાકય મનમા ધારેલું તેજ પ્રમાણેનુ પેલો એક્ટર કે પેલી એક્ટ્રેસ બોલી રહ્યા છે કે નહીં તે એને સરખાવી જોશો આવા અભ્યાસથી તમારી ખાતરી થતી જશે કે ચહેરાની વિધવિધ છાપો અને જુદી જુદી અંગસ્થિતિઓ પાછળ કઇ કઇ ઊર્મિઓ અને કયા કયા ભાવો કાર્ય કરે છે.

પ્રકરણ ૨૩ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૫૭

એક્ટરો પોતાના ચહેરાને કેમ ચળ (*Mobile*) બનાવી શકે

પ્રભુએ તમને ગતિશીલ ચહેરો યાને ચલ ચહેરો (Mobile face) ભેટ ન કર્યો હોય તો યે તમે તમારા ચહેરાને કાર્ય પૂરતો લાયક બનાવી શકો છો.

પ્રથમ તો એવા ચલ ચહેરા ધરાવનાર કોઇ ભાઇબંધ નટ નટીઓના ચહેરાના વિધ વિધ અવયવોની અકેકી મરડ, ફડફડાટ, ધ્રુજારી અને રિસ્ત આદિનું લક્ષપૂર્વક નિરીક્ષણ તમારે કરતાં રહેવું. કયો ભાવ દાખવને એ પોતાના ચહેરાને આવો કે તેવો બનાવે છે–ફેરવે છે–મરડે છે–ફુલાવે છે–સંકોચાવે છે: આ ભાવ વેળાએ તેમના ચહેરા પર ક્યાં ખાડો પડે છે–ક્યાં ક્યાં કરચલીઓ આવે છે–નસકોરાં ક્યારે ઉપર ચઢે છે– ગળાંની નળીનો બાહેરનો આગલો ભાગ યાને હૈડિયો ક્યારે બારીક ધ્રૂજે છે વગેરે એના બધાં મુખ અંગોને ઝીણવતથી તપાસો.

પછી આવું નિરીક્ષણ કર્યાબાદ તમારા પોતાના ખાનગી ઓરડામાં અરીસા સમક્ષ ઉભા રહી ચહેરાને ચલ બનાવવાનો અમલી અભ્યાસ કરવાથી અને તે અભ્યાસને ચાલુ રાખવાથી છેવટ ચહેરાના અવયવો ઉપર તમે તમારું ચલણ સ્થાપી શો છો યાને ચલ ચહેરો (Mobile Face) બનાવી શો છો.

આથી તમે અંતે તમારા હોઠને માગ્યા પ્રમાણેનાં વિધ વિધ વળાંક આપી શકશો-આંખની પુતળીઓને ઉપરથી નીચે, નીચેથી ઉપર, એક બાજુથી બીજી બાજુએ, ગમે એમ નચાવી શકશો અને તેને અરધી તથા આખી ગોલ ગોલ ફેરવી શકશો-ધાંટી યાને હૈડિયાને ચડકાવી કે કંપાવી શકશો.

વળી આવા અભ્યાસથી જ્યારે જ્યારે ચહેરાના આ બધા અવયવો આમ કે તેમ ચલાયમાન થાય છે ત્યારે ત્યારે તેની પાછળ કયો ભાવ કઇ ઊર્મિ, કયો જુસ્સો, કયો વિકાર કેટકેટલા પ્રમાણમાં કામ કરતો હોય છે તેની બધી સમજને તમે પ્રાપ્ત કરી શકશો.

૫૮

પક્ષપટ (*Wings*) માં કરવા લાયક બે કસરતો

દરેક લાંબા પ્રવેશમાં દાખલ થવા પહેલાં પક્ષપટમાં (*Wings*) ઊભા રહી થોડાક ઊંડા શ્વાસ લેજો. આથી સ્ટેજ ઉપર બોલતાં તમારો દમ ટકી રહી તમારું બોલવું પ્રેક્ષકોને સ્પષ્ટ સંભળાઇ શકાશે.

વળી તમારું શરીર રંગમંચ ઉપર ચપળ રહે, તે સહેલાઇથી સરળતાથી અને સફાઇથી બધી જોઇતી હિલચાલ કરી શકે તેટલા સારુ પક્ષપટ (wings) માં પગની આંગળીઓના ટેરવાં પર ઊભા રહી તમારાં ચરણ (Feet) ને એડી આગળથી દસથી પંદર વખત ઊંચા નીચા કરવાની કસરત આપજો

આ બીજી કસરતથી સ્ટેજ ઉપર તમે તમારાં શરીરને સહેલાઇથી ઊંચકી શકશો-તેનું સમતોલપણું જાળવી શકશો. તાજેતરમાં થનાર અભિનય માટે આમ જાણે તમે તમારાં શરીરને સજ્જ (Tune) કરી રાખેલું કહેવાશે.

૫૯
રડવાનો પાઠ ભજવતે ખરેખરું રડવું કે નહીં

પ્રસંગ પ્રમાણે સ્ટેજ ઉપર આંખમાં આંસુ સહિત રડવાનું અને ડસકાં ખાવાનું હોય તે વેળાએ જો તમારાથી કુદરતી જ રડી પડાય અને સ્વાભાવિક જ ડસકાં ખવાય તો તે ઠીક વાત છે. પરંતુ એમાં એક મોટો ભય છેઃ જો એ તમારો રડવાનો કુદરતી આવેશ યાને ઉભરો તમારા કાબુમાં ન રહેતાં, જોઇએ તે કરતાં વધી જવા પામે તો તમે તમારી સ્થિતિને સ્ટેજ ઉપર કઢંગી અને મુશ્કેલ બનાવી મેલશોઃ કાં તો તમારાથી જોઇએ તે કરતાં વધુ રડી પડાશે અને ન જોઇએ ત્યાં પણ ડસકલાં ખવાશે–કાં તો તમારી લાગણી તમારી ઉપર ફાવી જઇ શોકથી તમારું ગળું એવું રૂંધી નાખશે કે તમારું જે બોલવાનું હોય તે પણ તમારાથી બોલાઇ શકાશે નહીં.

ધારો કે પ્રવેશમાં ગુજર પામેલી માતાના મૃત્યુ પર તમે વિલાપ કરો છો. એમ કરતે તમે ખરેખર તમારી માતાને યાદ કરીને લાગણીવશ બનીને ઍક્ટિંગ કરવા જાઓ તો જ્યાં લગી તમે તમારા આવેશને કાબુમાં રાખી શકો ત્યાં લગી એ ઠીકઠીક પાર ઉતરે; પણ જો તમારી એ કુદરતી લાગણી તમારા હાથમાં ન રહેવા પામે તો માતાની સાચી યાદના ગમખાર સ્મરણ કારણે સ્ટેજ ઉપર જો ગળું રૂંધાઇ જવા પામે તો બોલવું, રડવું અને ડસકવું કેમ જ થઇ શકે?

દૃષ્ટાંત લેખે વિલાયતની એક ઍક્ટ્રેસે જુલિયટનું પાત્ર ભજવતે નેત્ર મહીં અશ્રુ સહિત ધસાધસ રડીને સાચે સાંચાં ડસકાં ભરવા માંડયાં. જ્યાં લગી એ જોઇતી હદમાં ચાલ્યું ત્યાં લગી તો અભિનય બરાબર નીવડવા પામી પ્રેક્ષકો ઉપર તેની અસર સચોટ થઇ. પણ તે આગળ વધતે તેણી પોતાના તે કુદરતી જોશને કાબુમાં રાખી શકી નહીંઃ રડવું

અને ડમકતું જોઇએ તે કરતાં પણ ખૂબજ વધી પડયાં. પરિણામે તે પ્રવેશમાં એનેા અભિનય અત્યેાક્તિમય (Over acting) થવા પામી જુલિયટ લેખેનું એનું કામ નમળું નીપજવા પામ્યું.

આજ કારણને લઇને સ્ટેજ ઉપર અકુદરતી રડવામાં અને અકુદરતી ડસકલા ભરવામાં કળા **ભેગી સલામતી** રહેવા પામે છે. વળી એવું કુદરતી લાગતું અકુદરતી રુદન જો બરાબર કળાપૂર્વક થવા પામે છે તેા તમાશબીનેા પર તેની એવી સચેાટ અસર થાય છે કે તેઓ માહેલા અનેકેા ત્યાં ને ત્યાંજ પરસ્પર બેાલી ઉઠે છે "ગરીબ બીચારેા (અથવા બીચારી) ખરેખર જ. રડે છે જો!

૬૦

કેાઇ પણ એકૂટરને તમારેા 'મેાડેલ' બનાવશેા નહીં

અન્ય સારા પંકાએલા એકૂટરેાનું અનુકરણ યાને નકલ અભિનેતા માટે ભય ભરેલી છે. ગમે એવા સરસ એકૂટરને પણ તેણે કદી પણ પેાતાનેા 'મેાડેલ' બનાવવેા નહીં. એવી કેાઇની પકડી લીધેલી એકૂટિંગ શેાભતી પણ નથી અને તે વળી તમાશબીનેાથી પરખાઇ પણ આવે છે. એકૂટિંગ વિષે તેણે જે કાંઇ ખ્યાલ અને સુચન લેવાં કરવા હેાય તે તેણે બનતાં લગી પેાતાના આસપાસના જીવનમાંથી અને સમાજમાંથી મેળવવાં. કારણ કેાઇ ભાઇબંધ અભિનેતાના અભિનયની આઇતી નકલ કરવા કરતાં પેાતાની અંગત નિરીક્ષણ તથા કલ્પના વડે વધારેજ ગંગીન અનુભવ મળવા પામી સારેા દેખાવ કરી શકાય છે.

૬૧

રમૂજી એકૂટર

તમે રમૂજીપાત્ર ભજવવાવાળા રમૂજી એકૂટર છેા એટલે તમે

રંગભૂમિ ઉપર આખો વખત બધાંને કોઇ પણ સુરતે હસાવવા જ જાઓ છો એ વિચારને તમારા મગજમાંથી સદંતર હાંકી મેલો.

કઇ ઘડીએ તમારે પ્રેક્ષકોને હસાવવા અને કયારે નહીં હસાવવા તે તમારે આગમજથી જાણીને નક્કી કરી રાખવું ઘટે. ભજવાતા વસ્તુ (Plot) અને સંજોગ પર એનો બધો આધાર રહે છે. તમારાથી એક પણ નકામો રમૂજી ચાળો ન થવો ઘટે જે અસ્થાને અને અકાળે તમાશબીનોને હસાવે.

૬૨

અસ્થાને હસી પડાતું હોય તો ઍક્ટરે શું કરવું

બિનધંધાદારી યાને એમેચ્યોર્સ અભિનેતાઓના સમ્બન્ધમાં અનેકવાર આપણે જોઇએ છીએ કે તેમનામાંનું કોઇ ને કોઇ સ્ટેજ ઉપર પોતાનો મનકાબુ ગુમાવી દઇ જ્યાં ન જોઇએ ત્યાં વિના કારણે હસી પડે છે. જો કે તેઓ પોતાનું હાસ્ય રોકવાની કોશીષ કરે છે છતા તેમનું એ અસ્થાને હસવું પકડાઇ આવ્યા વિના રહેતું નથી.

કદાચ સામેના પાત્રે તેમને હસવાનું કારણ આપ્યું હોય અથવા અંદર પક્ષપટમાં કાંઇ હાસ્યકારી ઘટના બની રહી હોય તે જોઇને પણ તેમને હસવું આવી જાય છે. ખાસ કરી જ્યારે રંગમંચ ઉપર કોઇ કરુણ પ્રસંગ ભજવાઇ રહ્યો હોય ત્યારે કોઇ અભિનેતા આમ હસી પડે તો તે પ્રવેશ જ આખો રાહમાલ જવા પામે છે. બિનધંધાદારી તો શું પણ કોઇ કોઇ ધંધાદારી અભિનેતાઓ અને અભિનેત્રીઓ પણ એમ સ્ટેજ ઉપર સંયમ ખોઇ બેસે છે જે ખરેજ શોચનીય છે. મુબઇની એક વિખ્યાત અને અતિ સૌન્દર્યવતી કુશળ સિનેમા સ્ટાર ઍક્ટ્રેસ જેવીને પણ આ લખનારે અનેકવાર અસ્થાને હસી પડતાં જોઇ છે

એ કેટલુ અયોગ્ય કહેવાય !

બિનધધાદારી અભિનેતાઓના સમ્બન્ધમા આવુ વિશેષપણે બનવા પામે છે તેનુ એક મુખ્ય કારણ આ હોય છે કે તેઓ પોતાના પૂર્વપ્રયોગો યાને 'રિહર્સલો' દરમિયાન જોઇએ એટલી ગંભીરાઇથી 'રિહર્સલો' ભજવતા નથી બિનધધાદારી હોઇ તેઓ પોતાને છૂટ ધરાવતા સમજી 'રિહર્સલ' દરમિયાન પરસ્પર કાઇ ને કાઇ હસના બોલવાનુ પણ પોતાની તરફનુ ફર્જ કરે છે. એને લઇને પાઠ ભજવતે હસવાની ટેવ તેમને પડી જાય છે, કે જે પછી નાટકની પહેલી ગતે અને ત્યાર બાદ પણ તેમની આડે આવે છે આટલા માટે એમેચ્યોર ભાઇ બહેનોને નમ્ર સલાહ આપવી રહે છે કે તમે તમારા રિહર્સલોને ભજાવો તેને પણ, ખરેખર ચાલી રહેલા અને જાણે પ્રેક્ષકોથી જ જોવાતા ખેલ જેવી એક સરખી ગભીર અગત્યતા આપો

મને યાદ છે કે એક વેળાએ એક એમચ્યોર અભિનેતાએ પ્રવેશ દરમિયાન પોતાનો સયમ ગુમાવ્યો ને અસ્થાને હસી પડયો આ હસવુ રોકવા માટે તેણે પાસેની મેજ ઉપર પડેલી બાટલીમાથી ગ્લાસમા 'દારૂ' રેડીને પીવા માડયો એના મનમા એમ કે પીવા મડીશ તો હસવુ એની મેળે બધ થઇ જશે પણ આમ કરવા જતા તેને ખૂબ જોરથી અતરસ આની ગઇ મોઢામા ગએલુ પાણી ઉછાળો મારી પિચકારી રૂપે ઊડીને સ્ટેજ પર રેલાયુ પ્રસગ કાઇ રમૂજી નહોતો, દરમિયાન આવુ અજુકતુ બનવાથી પ્રસગની 'મા મરી ગઇ' અને પેલા એક્ટરનો રકાસ થયો તે જુદો

અભિનય બગાડતુ આવુ અકાળ હાસ્ય ખાળવા માટે ખરો ઉપાય એજ છે કે તે વેળાએ લાગતા વળગતા એક્ટરે ઝટ પોતાના ચાલુ ભાનને બદલી નાખવુ જેવુ તેને આમ લાગવા માડે કે હવે હુ હસી

પડીશ તેજ ઘડીએ ભાન બદલી શકાય તેટલા સારુ પોતાના જીવનના કોઇ અતિ દુ:ખી દિલગીર પ્રસંગનું તાત્કાલિક સ્મરણ તેણે મનમાં લાવી દેવું.

ગમે એમ પણ આ સંયમને જ લગતી ઉણપ છે. માટે લાગતા વળગતા અભિનેતાઓએ સંયમ ખીલવવા ઉપર વિશેષ લક્ષ આપવું તેને માટે જોઇતો પ્રયાસ કરતા રહેવું સતત પ્રયાસ કોઇ પણ પ્રકારના અસંયમને અને કોઇ પણ જાતની પડેલી ખોટી ટેવને જીતી શકે છે

૬૩

ઍકટિંગ વેળાએ ચહેરો કેટલો દેખાડવો

શિખાઉ અને કાચા ઍક્ટરો માહેલા કેટલાક પોતાની અંગસ્થિતિમાં વિવિધતા લાવવાને અજાણ વા અશક્ત જણાય છે તેઓ આમ બરાબર જાણતા નથી કે તેમના પ્રત્યેક અંગની પ્રત્યેક સ્થિતિ, અભિનય વિષયક કાઇને કાઇ અર્થ અને કીંમત ધરાવે છે

આપણે એક જ દૃષ્ટાંત લઇએ કેટલાક ઍક્ટરોને પોતાના 'ઑડિયન્સ' ભણી પોતાનો આખો ચહેરો રાખીને જ બોલવાની ટેવ પડી ગઇ હોય છે–કેટલાક પોતાનું અર્ધ મુખ (Profile) દર્શનજ પોતાના પ્રેક્ષકોને કરાવે છે–અને કેટલાકનો પોણો અથવા પા ચહેરો જ પ્રેક્ષક ભણી મોટે ભાગે હમેશ રહેતો જણાય છે.

આમ એકજ પ્રકારને વળગી રહેવા જેવી જડતા કોઇ પણ ઍક્ટરને હોવી ન જોઇએ એણે પ્રસંગ પ્રમાણે ચહેરાને જોઇતી દિશાએ ફરતી વિવિધતામાં રાખી બતાવતા જાણવું જોઇએ કોઇ અભિનય કરતી વેળાએ તો એણે 'ઑડિયન્સને' પીઠ પણ ફરી બતાવવાની હોય, પરંતુ તે પીઠ-દર્શન એવું હોવું જોઇએ કે જેમાથી પણ જોઇતો

અર્થ જાહેર પડે પ્રેક્ષકો ભણી પીઠ હોય પણ તે ઘડીએ શીર્ષ યાને માથાની ઢબ એવી બનાવવી અથવા તો ચહેરો એટલાજ પ્રમાણમા દેખાતો આડો ફેરવેલો રાખવો કે જેથી ભાવ (Emotion) પ્રમાણેનો અભિનય ઉપસ્થિત થઇ શકે અને પ્રેક્ષકોને તેની અસર લાગી શકે

ટૂંકમા તમાશબીનો ભણી ચહેરો કેટલા પ્રમાણમા રાખવો તેનો આધાર જે લાગણી પ્રકટાવવી હોય તેના અર્થ પ્રકાર ઉપર રહે છે સામેના એક્ટરને સંબોધી શકાય તેમજ ચહેરાનો ભાવ સરસ રીતે તમાશબીનોને દેખાડી શકાય એવી રીતે સમજદારી વાપરીને એક્ટરે પોતાનો આખો, અર્ધો, પા કે પોણો ચહેરો તમાશબીનોને ક્યારે ક્યારે બતાવવો તે નક્કી કરતા શીખવુ જોઇએ છે, જે માત્ર અનુભવ અને અભ્યાસ લક્ષમાં લેતાં જ શીખી શકાય છે

૬૪

તમે તમારી એકટિંગના રોજિંદા પૃથક્કરણકાર 'એનેલાઇઝર' અને ટીકાકાર બનો

બિનધંધાદારી કે ધંધાદારી અભિનેતાએ, પૂર્વપ્રયોગ (Rehearsal) દરમિયાન જે બધા અભિનયો કર્યા હોય તેનુ દરરોજ એકાંતમા વિચારપૂર્વક પૃથક્કરણ (Analyse) કરવુ એથી એ જાણી શકશે કે એણે અભિનય સમ્બન્ધી ખોટુ શુ કર્યું–શામાટે કર્યું અને હવે ખોટાનુ ખરુ કેમ કરવુ ? આ પૃથક્કરણ કાર્ય બરાબર થઇ શકે તે માટે અભિનેતાએ પોતાની ટીકા કરવાની શક્તિને ખીલવવી જોઇએ જે અભિનેતા પોતે પોતાનો ટીકાકાર બનતો નથી કે બની શકતો નથી તે કદી પણ કુશળ એક્ટર થઇ શકવાનો નથી

૬૫
સ્ટેજ ઉપર પોતાની ઍક્ટિંગનો આનંદ ભોગવવા વિષે

કેટલાક રમૂજી ઍક્ટરો પોતાની ઘણી સરસ લાયકાતને લઇને તમાશબીનોને ધૂમ હસાવી શકે છે તમાશબીનોનુ આ ખૂબજ હસવુ ખાતરી આપે છે કે આ કે પેલો રમૂજી ઍક્ટર ઘણુ સારુ કામ કરે છે પરંતુ પ્રેક્ષકોની એ હમાહમમા ખુલ્લી વખાણ હોવા ઉપરાત તે રમૂજી ઍક્ટર સમ્બન્ધી એક છૂપો ભય પણ સમાયેલો હોય છે લોકોના અત્યત હસવાથી એ રમૂજી અભિનેતાને **સ્વભાની** (Self Conscious) બની જવાનો સભવ રહે છે એથી એની પાત્રભજવણી વેળાની લાયક ધૂનમા અને બેખ્યાલ તલ્લીનતામા નિક્ષેપ યાને અડચણ આવી પડે છે 'મારા કામથી તમામ તમાશબીન વર્ગ ધૂમ હસી રહ્યો છે' એવુ જાગેલુ ભાન એના અતરને જે એક છૂપી ખુશાલી આપે છે—જે એક સ્વસતોષ તેને બક્ષે છે તેને તે, સ્ટેજ ઉપર જ ત્યાનો ત્યા જ મનથી ભોગવવા મડી જાય છે પરતુ જો આ એનો સ્વસંતોષ રૂપી ભોગવટો એ તમાશબીનોથી છૂપાવી ન શકે તો તેજ પળે પ્રેક્ષકોનાં મનમા એની ઍક્ટિંગ વિષે કાટક ઉતરતો જ ખ્યાલ ગુપચુપ બધાવા પામે છે એની એને ખબર પણ ન હોય, પણ સમજદાર તમાશબીનો જ્યારે જુએ છે કે આ રમૂજી ઍક્ટર પોતાની રમૂજ કરવાની હોશિયારીઓને પરે જોતો સમજતો અને પોતાના મનમા વખાણતો થયો છે ત્યારે તે વાત તેમને ખટકે છે અણગમતી થઇ પડે છે **તમાશબીનો માગે છે કે પાત્ર ભજવતા રમૂજી ઍક્ટરની રમૂજ વિષયક હોશિયારીઓ અને ચચળાઇઓ અમે પોતે વર્તી યાને પારખી કાઢીએ અને ન કે એ ઍક્ટર પોતેજ**

તેનો સમજનાર અને ભોગવનાર બની નીકળે

અને એવા રમૂજી એક્ટરે જાણવુ જોઇએ કે તેનુ કર્તવ્ય તમાશબીનોને કેવળ હસાવવાનુ જ નથી પરતુ તેમને રોકવાનુ છે. એટલે કે પોતાની અને તેમની વચ્ચે જે એક સબળ સમ્બન્ધ છે તેમા પોતાની કોઇ ખુલ્લી કે છૂપી ઢગી રીતિથી કોઇ પણ જાતનો અ તરાય થાને અડચણ આવવી જોઇતી નથી એટલાજ માટે રમૂજી એક્ટરે એવુ બતાવી આપવાનુ છે કે એ પોતે શુ રમૂજ ઉપજાવી દેખાડી રહ્યો છે તેનાથી એ પોતે તો નિર્જ્ઞાની (Unconscious) જ છે આટલા જ સારુ તો અભિનય કળાને, કળાને ઢાંકનારી કળા (Art Concealing Art) તરીકે લેખવામા આવી છે

૬૬

"એકાકી–અવયવ અભિનય" તે શુ? અને તે કેમ કરવો

અમુક અભિનય વેળા કોઇ એક જ અવયવ ખાસ કરીને જબરદસ્ત કામે લાગે છે માટે એ ખાસ અવયવથી થતી ચેષ્ટા પ્રેક્ષકોથી લક્ષપૂર્વક દેખાવી જ જોઇએ તોજ તે અભિનય, સફળતા પ્રાપ્ત કરી શકે આટલા વાસ્તે એક્ટરે સંભાળ એ રાખવી કે ઉપયોગમાં લાવવા જોઇતાં ચોક્કસ એક અવયવ સિવાય પ્રેક્ષકોને માટે બીજુ કશુ પણ જોવા જેવુ તેણે રાખવુ જ નહીં દાખલા લેખે અમુક વેળાએ માત્ર એક દૃષ્ટિપાત જ જોઇતા અભિનય માટે ખાસ અગત્યનો હોય, તો તમાશબીનોની નજર તમારી આંખ પરજ જવી જોઇએ તે પળે તેમને માત્ર એક્ટરની આખ જ જાણે દેખાવી જોઇએ પરતુ એક્ટર તે વેળાએ જો આંખની સાથે સાથેજ હોઠનો પણ ઉપયોગ કરવા મડી જાય તો તે દૃષ્ટિપાતની અસર નક્કી મરી જવા

પામે છે જે દષ્ટિપાત વડે આખો ચહેરો જીવતો અને જાણે બોલતો થતો હોય, જે દષ્ટિપાત (Glance) ની ઉપર અભિનય આખો ને આખો ઊભો હોય તે **કીમતી દષ્ટિપાત** યાને નજરફેંક આથી લગભગ રદ જવા પામે છે. માટે એવી વેળાએ ઍક્ટરે પોતાની આંખ ફેરવવા સાથે માથું કે હોઠ કે ગાલ કે કશું બીજું અંગ **નજ ફેરવવું**. માત્ર એકાદ પળ જેટલા સમયમાંજ સામેના પાત્ર ભણી એક કડવો કાળો ભયંકર દષ્ટિપાત અથવા તો ઊંડો, મીઠો, આત્મપૂર્ણ દષ્ટિપાત નાખી બતાવવાનો હોય ત્યારે તે પળે પ્રેક્ષકોની નજર પેલા દષ્ટિપાત કરનાર ઍક્ટરની આંખ પર જઈ ઠરે એમ થવા માટે, એ પળે તે ઍક્ટરે પોતાનું માથું સ્થિર રાખવું; ચહેરાના અન્ય અંગોને પણ પળભર સ્થિર બનાવી દેવાં ને માત્ર બે નેત્રજ વાપરવાં. એવી બારીક ચેષ્ટા જે ઍક્ટર બતાવી શકે તે ખચિતજ સમજદાર તથા કુશળ કહેવાય આવી કુશળ ઍક્ટિંગ જ્યારે રંગમંચ ઉપરથી જોવાય છે ત્યારે સમજદાર તમાશબીનોનો જીવ ખુશ થઈ જાય છે; તેમનું હૈયું પાણી પાણી બની જાય એટલી બધી લાગણી તેઓમાં ઉશ્કેરાય છે. છેલ્લામાં છેલ્લો એવો જે એકાકી અવયવ અભિનય આ લખનારે જોયો તે 'જાગીરદાર' નામે ચિત્રપટના એક પ્રખર પ્રવેશ દરમિયાન થવા પામ્યો હતો. એ ખેલની નાયિકા **નીલા** મરણ પથારીએ છેલ્લા દમ લીએ છે કમનસીબ સંજોગ કારણે વર્ષોથી વિયોગી બનેલી **નીલા** છેવટ મરતી ઘડીએજ પાછી પોતાના પ્રિયતમ સુરેન્દ્રને મળવા પામે છે. ત્યારે નીલા કશું બોલતી નથી–બોલી શકે એમ નથી. પરંતુ મૃત્યુ પથારીમા સૂતે સૂતે, શોકપૂર્ણ સુરેન્દ્ર ભણી સંપૂર્ણ પ્રેમ અને ક્ષમાની જે એક આત્મપૂર્ણ (Soul full) દષ્ટિ ફેંકતી એ તેને જે રીતે જોઈ રહે છે તે વેળાનો એ **નીલા** નામે ઍક્ટ્રેસનો નેત્ર–અભિનય એવો તો સરસમાં સરસ અને સંપૂર્ણ

પણ અમગ્દારૂ થવા પામે છે કે જેને પાછો ને પાછો થતો જોવાને કોઇ પણ રમિક સુજ્ઞ કળાપ્રિય તમાશમીન ના નહીં જ પાડે એ વેગાએ નીનાનો આત્મા જાણે એની બે આખોમા જ આવી વગ્યો હતો. નીલાએ તે વેગાએ ચહેરાના બધા અવયવો શાન્ત સ્થિર કરી નાખ્યા ન તો એની હડપચી હાલી કે ન હોઠ વગારે ફડફડ્યા—ન ગાલ મરક્યા કે ન કપાળ ઊંચે ચઢ્યુ માત્ર બે આંખોએ જ કામ કર્યું ને તે અપૂર્ણ કર્યુ—ચહેરાના બીજા કોઇ પણ અવયવોને તેણે પોતાની મદદે લીધા વિના

૬૭

આંખમાંથી સાચાં આંસુ કેમ કાઢી બતાવવાં

ધૂળ કે કચરો વગેરે હરકતકર્તા ચીજોથી આપણા નેત્રોને સુરક્ષિત રાખવા અર્થે કુદરત તેમને હમેશા ચાલુ રીતે તો માધારણે ધોતી જ રહે છે એટલા માટે આખને ઉપલે ખૂણે અદરથી એકેકી અશ્રુગ્રન્થિ (Lachrymal ducts) આવેલી હોય છે જે પોતાનો રસ (આસુ) છોડી આપણા ડોળાને સાફ રાખે છે

આમ આખો મહીંથી સાધારણે તો પાણી ચાલુ બેમાલુમ છૂટે છે જ પરતુ તીખી ઝમઝમાટી લાવે એવી ચીજોના સંસર્ગને લઇને પણ, તથા અતિ શોક કે અતિ હર્ષ કારણે પણ અશ્રુગ્રન્થિઓ પર અસર થઇ તેમાથી વિશેષ પાણી છૂટે છે

ચિત્રપટ ઉપર તો 'ગ્લિસરીન'ના ટીપાઓ આખમા કે ગાલ ઉપર લાવી આસુભર રડવાનો દેખાવ સહેલાઇથી લાવી શકાય છે પરતુ રગભૂમિના અભિનયકારને માટે જોઇએ ત્યારે આસુઓ લાવી બતાવવા મુશ્કેલ છે પણ એ મુશ્કેલી છતા એની પણ એક યુક્તિ છે તે આ પ્રમાણે

૧– પ્રથમ તેા એક્ટરે પેાતાનાં હૈયાંને પ્રસંગ પ્રમાણે જોઇતું ઊર્મિમય બનાવવું (અત્રે જોઇતા શાક કિંવા ખેદ હૈયાંમાં લાવ્યા વિના ગમે એવી બતાવેલી યુક્તિ સફળ થવાની નથી એટલું યાદ રાખવું. એટલા માટે એક્ટરે કે એક્ટ્રેસે પેાતાના જીવનનેા કાેઇ અતિ દુ:ખી યાને કરુણ પ્રસંગ સંભારીને હૃદયને તેવી ભાવનાથી ભરી નાખવું).

૨–જે પ્રવેશમાં આંસુ લાવી બતાવવાનાં હાેય તે પ્રવેશમાં દાખલ થયા પહેલાં એક પળ આગમચથી નીમકનું થાેડું પાણી બનાવી તેનાં એકાદ બે ટીપાં *eye dropper* વડે આંખમાં રેડવાં. (આથી આંખાે અશ્રુ પાડવા માટે જોઇતા ઉશ્કેરાએલી યાને લાયક બની રહેશે. વળી એવાં એકાદ બે ટીપાંથી આંખને કશું નુકશાન કે અડચણ થતી નથી).

૩–ત્યાર બાદ અશ્રુ લાવવાનાં હાેય ત્યારે આંખને વિકસાવ્યા કરવી યાને તેને માેટી તથા ખુલ્લી બનાવવાનાે પ્રયાેગ આદરવાે. આથી અશ્રુગ્રન્થિઓ પર દબાણ આવી તેના પર અસર થઇ તે રસ છાેડતી થશે. (પણ આ આંખ વિકસાવવાનાે પ્રયાેગ પ્રેક્ષકાેને જણાય નહીં તેવી જ સફાઇથી કરવાે)

૬૮
ચારિત્ર અને ચેષ્ટા

ચારિત્ર (Character) ખાતર ચેષ્ટા (Gesture) છે ચેષ્ટા ખાતર ચારિત્ર નથી. માટે જ્યાં લગી ચારિત્ર ફરજ પાડે નહીં ત્યાં લગી ગમે એવા સુંદર ચાળા પેાતાનાે કે કાેઇ અન્ય જાણીતા એક્ટરનાે જોયેા હાેય તેને અમલમાં મૂકી દેવાની લાલચને ચાેગાવરાે. વળી ગમે એવા કુશળ એક્ટરનાે પનાયેા ચાળાે જ્યાં લગી આપણાે પાેતાનાે કુદરતી જેવાે બની ન જાય ત્યાં લગી તેને વપરાશમાં લાવવાે નહીં.

૬૯

'બેસાડુ અભિનય' યાને '*Set Acting*' તે શું ? તેને કેમ દૂર કરી શકાય

યાદ રાખવું બોલાતી વાણીમાંથી જ કેવળ ચેષ્ટા ઊઠી ઊભી થતી નથી. ચેષ્ટા તો તમે રંગમંચ ઉપર રજૂ કરો છો તે ચારિત્ર માંથી જન્મ પામે છે. માટે તમારી એક્ટિંગની લગામને વાણીના ઘોડા સાથે જ બાંધેલી નહીં રાખશો. આવી રીતે વાણીની સાથે જ અભિનયને પકડવાથી એક જાતની Set Acting યાને બેસાડુ એક્ટિંગ થવા પામે છે.

૬૭ પણ રંગભૂમિ ઉપરના અને રંગપટ (Screen) ઉપરના આપણા અનેક જાણીતા ગણાતા એક્ટરો આવી વાણી મુજબની બેસાડુ અને યંત્રવત્ત જેવી એક્ટિંગ કરે જાય છે. અને એક્ટિંગની ખરી કળાથી અજ્ઞાન એવા આપણા સંખ્યાબંધ દેશી તમાશબીનો તેવા કોઇ 'જાણીતા' અને 'કાબેલ' કહેવાતા એક્ટરને "વાહ-વાહ ! ખુશ રહો કા○○! જીતે રહો કા○○" એમ તેનું નામ પોકારતે ત્યાં ને ત્યાં તેને પ્રશંસા પૂર્વક વધાવી લીએ છે ! માટે કહેવું જોઇએ કે એવી બેસાડુ એક્ટિંગ કોઇ કોઇ વેળાએ ઘણી ફાંકડી દેખાતી અને રોઆબદાર પહેલી નજરે જણાય છે, પણ વિચાર પૂર્વક જોતાં એવી બેસાડુ એક્ટિંગની બદસૂરતી પરખાઇ આવ્યા વિના રહેતી નથી; કારણ એવા દરેક પ્રસંગે એક્ટરનો ચહેરો 'ચૂપ' હોય છે અને હાથ જાણે પટાદાવ ખેલી રહ્યા હોય એમ વાણીના શબ્દે શબ્દે હવામાં ઉછળી ફરી રહે છે. પરંતુ એ વખતે બાપડું ચારિત્ર આ જાતનાં 'કફન'માં લપટાયેલું ઢંકાયેલું જ રહેવા પામે છે.

આવી બેસાડુ ઍક્ટિંગ થવાનું મૂળભૂત કારણ આ છે કે નાટકી જિંદગીની શરૂવાતથીજ આપણા શિખાઉ ઍક્ટરોના મગજમાં કાંઇ એવોજ વિચાર ભરાઇ બેઠો હોય છે કે જ્યાં લગી અમે અમારા હાથો છૂટથી વાપરીશું નહીં ત્યાં લગી અમે ઍક્ટિંગ ફાવેલી કહેવાશે નહીં! એઓ આમજ સમજે છે કે "ઓ! લયેલી–લયેલી! તુને એ કયા કીઆ!" એમ દુઃખપૂર્ણ ઉચ્ચારતે તેમના જમણા હસ્તનો પંજો લાંબો ચકાવો લેતે બમ કપાલ ઉપર ભટાક દઇને જઇ પડવો જ જોઇએ!

આવી બેસાડુ ઍક્ટિંગ વેળાએ જો આપણે પ્રેક્ષક લેખે ધ્યાન દઇને જોયું હશે તો માલુમ પડયું હશે કે ઘણું ખરૂં એવી દરેક વેળાએ ઍક્ટરનો હસ્ત **ખભા** આગલથી જ ઉચકાય છે. આમ દરેક પ્રસંગે આખા ને આખા હાથ ખભા આગળથી ઉચકાતા તથા ફરતા હોવાથી સાચો અભિનય ઉપજવા પામતો નથી. ખરું જોતાં ઍક્ટરના હાથ મોટે ભાગે કોણી આગળથી ઉચકાવા જોઇએ છે. ટૂંકમાં આપણી ઍક્ટિંગ ક્રિયાપૂર્ણ નહીં પણ **સૂચક એટલી જ ક્રિયામય** હોવી જોઇએ. તમાશબીનને હૈયે જોઇતી કરતી ઊર્મિ યાને Emotion જઇ નોંધાય એટલી હિલચાલ કે ચેષ્ટા કર્યા પછી અભિનયના સમ્બન્ધમાં ઍક્ટરને વિશેષ પહોળા ચોળા થવાની કોઇ અગત્ય નથી.

૭૦
બોલતાં કે ક્રિયા કરતાં પાત્ર ઉપરથી તમાશબીનોની નજર ચૂકાવવાનો બેખ્યાલ અપરાધ

તમારી જોડે પ્રવેશમાં ક્રિયા કરી રહેલા તથા બોલી રહેલા સામેના પાત્રના, પ્રેક્ષક સાથના સમ્બન્ધની આડે કદી પણ તમે આવશો નહીં. તમાશબીનો એને રસ લઇ જોતા હોય અથવા લાગણીભર એને

સાંભળતા હોય તેજ વેળાએ તમને ગજવામાંથી લાલ યા સફેદ રૂમાલ કાઢીને મોઢું લૂછવાની અગત્ય પડે અથવા ખાંસવા ઠાંસવાનું સૂઝે એમ થવું ન જોઇએ જ્યારે તમારી સાથે કામ કરી રહેલું ભાઇબંધ પાત્ર પ્રસંગરસ જમાવી રહ્યું હોય ત્યારે તેની અને તમાશબીનોની આંખ અને કાન આડે લક્ષ્યફેર કરવા જેવી કોઇપણ નકામી હિલચાલ આદરવાનો તમને કશો પણ હક નથી. ભલે અગત્ય પડે તો જ્યારે તમો પોતે બોલી રહ્યા હો ત્યારે એમ કરો તો તે ચાલી શકે. પરંતુ સામેના પાત્રના કામ વેળાએ તમારે તેમ મુદ્દલ ન કરવું. હા, ઉપર કહી તેવી હિલચાલો નાટ્ય લેખકની સૂચી પ્રમાણે જ્યારે કરવાની હોય ત્યારે તે જરૂર કરવી. દાખલા લેખે સામેના કામ કરી રહેલાં કે બોલતાં પાત્ર ભણી દિલસોજી બતાવવા પોતાની ભીની થયેલી આંખને લૂછવા માટે રૂમાલ વાપરવો પડે એવી સોંપાએલી ફરજ લેખે તમારે જરૂર જ તેમ કરવું. અથવા બોલતા પાત્રની છૂપી મૂંઝ કરવાની હોય કે તેની સામે કાંઇક છૂપો કટાક્ષ બતાવવો હોય તો સૂચક થાંસવું ખાંસવું પણ કરી બતાવવું. પરંતુ જ્યા એની અગત્ય નહીં હોય ત્યાં કામ કરતા ભાઇબંધ એક્ટરની કામગીરીનો રસ ચૂંથાઇ જવા પામે એવી કશી યે નાની જેવી હિલચાલને પણ વચમાં લાવવી નહીં ને તમાશબીનોનું તેનાપર ધ્યાન લાગ્યું હોય ત્યાંથી તેમના તે ધ્યાનને ચૂકવવા જેવું કરવું નહીં.

ૐ

પ્રકરણ ૨૪ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૭૧

નાટય પ્રકાર તથા તેના વાતાવરણ અનુસાર એક્‌ટિંગ કરવાની જરૂર

એક્ટરે માત્ર ભજવાતા નાટકના બનાવો અને પોતાને સોંપાએલા પાત્રના ચારિત્ર અનુસાર જ એક્‌ટિંગ કરવાની હોતી નથી ખેલને લાયક સત્ય એક્‌ટિંગ કરવા ખાતર એણે એક ત્રીજી વાત ઉપર પણ લક્ષ આપવાનું છે તે, જે નાટક ભજવાઇ રહ્યો છે તે નાટકનો tone યાને છાયા છે. આપણે જાણીએ છીએ કે પ્રત્યેક નાટક તેના પ્રકાર પ્રમાણે તેની પોતાની મૂળ મુખ્ય અસર (Primary appeal) ધરાવે છે. એ રીતે જેનાં એક (Farce) યાને પ્રહસનની, એક (Comedy) યાને રમૂજી ખેલની અને એક સુખાન્ત નાટક તથા દુખાન્ત નાટકની અમર જુદી જુદી હોય છે.

આટલાજ સારુ એક રમૂજી એક્ટરે એક 'ફાર્સ' અને એક 'કોમેડી' વેળાએ રમૂજી પાત્રની ભૂમિકા ભજવતે એક સરખા રમૂજી થઇ નીકળવું નહીં એણે તો તે વેળાએ આ બન્ને રમૂજી નાટય પ્રકારની ભિન્ન ભિન્ન છાયા (tone) તપાસવાની છે અને તે પ્રમાણે ફેરફાર વાળી સત્ય એક્‌ટિંગ કરી બતાવવાની છે. યાદ રાખવું ફારસમાં જે રમૂજી હબછબ આદિ ચાલી શકે તે એક સાધારણ રમૂજી ખેલમાં અવશ્ય અસ્થાને જ થઇ પડી ગમે એવી લાયક એક્‌ટિંગને પણ ખોટી પાડે.

એજ પ્રમાણે કરુણ અને હાસ્ય પ્રધાન ખેલોની પણ પોત પોતાની અલગ અલગ "tone" યાને છાયા હોય છે વળી એ tone ઉપરાંત દરેક કરુણ યાને પ્રત્યેક હાસ્યરસિક નાટક પણ પોત પોતાનું અલગ અલગ વાતાવરણ (Atmosphere) ધરાવે છે. 'હરિશ્ચંદ્ર' ના ખેલની મુખ્ય અસર કરુણ છે અને 'ખૂનેનાહક' (Hamlet) પણ તમામ કરુણ કૃતિ છે છતા એ બન્ને કરુણ કૃતિઓના tone તથા atmosphere દેખીતા જુદા જુદા છે, માટે તેમાં કામ કરતા અભિનેતાઓએ પણ પોતાની 'એક્ટિંગ'ને તે પ્રમાણે રંગપલટ આપવો, કે જેથી નાટકનું વાતાવરણ અને તેની છાયા સચવાએલા રહે. યાદ રાખવું કે રમૂજી નાટકમા એક એક્ટર લેખે જો પોતાને સુખી દેખાડવો હોય તો ત્યા પણ આપણે પોતે **કેવા અને કેટલા સુખી,** તથા જો નાટક કરુણમય હોય તો ત્યા **કેવા અને કેટલા દુઃખી** દેખાડવા એનો ખ્યાલ રાખીને તે પ્રમાણેની એક્ટિંગ કરવી દૃષ્ટાંત લેખે 'નરક' યાને 'Hell' ના દેખાવમા પ્રસંગ પ્રમાણે કોઇ ચોક્કસ જાતના **પાત્રોને** રમૂજ પણ કરવાની હોય છે, પણ તે રમૂજ જાણે ઉજાણી કે મિજબાનીએ સેલ કરવા ઉતરી પડ્યા હોઇએ તેટલા સુખી બની જઇને કરવાની હોય જ નહીં એવી સંભાળ ન રખાય તો પછી નરકનું વાતાવરણજ બદલાઇ જવા પામે અને સમજદાર પ્રેક્ષકો પર ધારેલી અસર થવા પામે નહીં

૭૨

એક સાથે બેવડ ત્રેવડ ભાવના મુજબની બેવડી ત્રેવડી એક્ટિંગ કરી બતાવવી હોય ત્યારે શું કરવું

રંગમચ ઉપર જ્યા લગી એક્ટરને એકેકો છૂટો છૂટો ભાવ, લાગણી જોશ કે ઊર્મિ (Emotion) બતાવવાના હોય ત્યા લગી

વર્ષો થઇ ગયાં છે એ વાતને છતાં આજ પણ એ એક્ટર તેની ભારે કુશળતા મને વખાણ અને માન પૂર્ણ યાદ આવે છે. ગૅરિક નામે એક્ટર એક કુળવતી સુંદર યુવતીને ચાહતો થાય ને તેને પરણવા માગે છે. વળી આ યુવતી પણ તેને ખરા દિલથી છે. છોકરીના ખાનદાની શ્રીમંત બાપને એક નાટકી માણસ ની દીકરીને પરણે એ ખ્યાલ નાપસંદ હોવાથી ત તેમની સામે છે અને પોતાની દીકરીને ખબર નહીં પડે તેમ ડેવિડને હડી ને ખૂબ સમજાવે છે. ડેવિડ છેવટ લાચારીએ તે કબુલ રાખે છે એ માટેનું વચન પણ બાપકા ડેવિડ પાસેથી લેવામા આવે છે. ક એવુ વચન આપે છે. એ વચન પ્રમાણે એની પ્રિયા પોતે જ ધિક્કારતી થાય અને સમ્બન્ધ તોડી નાખે તેમ કરવા ખાતર ડને ચાર સાગ આબરૂદાર લોકો વચ્ચે, પોતાની પ્રિયાના દેખતા જ, ો સો એ સો ટકા અહસ્ય હોવા છતા, એક નગળા, લફગા દારૂડિયા મુષ્ય લેખેની તમામ **નકલી છાકટ અવસ્થા** ધારણ કરવી પડે છે

અહીં, ડેવિડ ગેરિકના પાત્ર લેનાર અભિનેતાને એકી સાથે ત્રણ ણ ભાવો યાને લાગણીઓ જોડે કામ કરવું પડે છે એક તો **છાકટ અવસ્થાની ધૂન,** બીજી તો **છૂપાં દુઃખની** લાગણી, કારણ એથી એ અંદરખાનેથી જાતે દિલગીર છે, કારણ પોતાની પ્રિયાને આવી પોતાની ચાલથી તે ભારે દુઃખી અને ગુસ્સે કરી રહ્યો છે) ત્રીજી લાગણી તે, તમાશબીનો તેને પોતાને ખરેખર તો અહસ્ય છે એમ મનમા સમજી શકે એવી **છૂપાવેલી અહસ્થ ભાવનાને લગતી ધૂન.** આવી ત્રણ ત્રણ ધૂનો વચ્ચે એક્ટરનુ કાર્ય **એકી સાથે છૂપાવવુ તેમજ જાહેર કરવુ** એવી કિસમતું સૂક્ષ્મ અને પેચવણ થઇ પડે છે. આહી ચહેરા પરના દુઃખને ઢાકવુ પડે છે છતાં

તમાશબીનોને બારીકાઇથી તે બતાવી આપવાનુ પણ છેજ. લફંગી છાકટાઇને પૂરપાટ છતી કરી છે છતા તમાશબીનોના અંતરમા તેને માટે ગ્રહસ્થસુલભ સહાનુભૂતિ યાને દિલસોજી રહે એવો પણ ભાવ કૈં દરજ્જે ઍક્ટરે બતાવવો રહ્યો જ. વળી જાતે છાકટો થયો નથી છતા તેણે આબેહુબ છાકટ અવસ્થા પણ, સામેના પાત્રને છેતરવા માટે ખરેખરજ બતાવી આપવી રહીજ

આ ત્રેવડ ભાવ પ્રમાણેની ત્રેવડી ઍક્ટિંગ એક સાથે કરી બજાવવી એ કાંઇ નાનું સૂનુ કામ નથી અને ઍક્ટરને અતિ સૂક્ષ્મ એવી કળા દાખવવી પડે છે કોઇ ઘણોજ સારો લાયક સમજદાર ઍક્ટર આવા મુશ્કેલ પ્રસંગોને રંગમંચ ઉપર પહોંચી વળી શકે છે

આવી જાતના તરેહવાર પ્રસંગો જ્યારે ભજવવા હોય ત્યારે લાગતાવળગતા ઍક્ટરોએ શુ કરવુ ?

ત્યારે જે બે કે ત્રણ ભાવનાઓ એક સાથે ભજવી બતાવવાની હોય તે ભાવનાઓની ધૂનને તેણે પોતાના મનમા આગમજથી ખાનગીમા વારવાર ઘમાસ્યા કરવી રિહર્સલ વેળાએ તેમજ ખાનગીમા તેનો વિચારપૂર્વક અભ્યાસ કરવો પછી ત્રણ કે બે ધૂનો માહેલી જે એક મુખ્ય ધૂન હોય દાખલા લેખે ઢોંગી છાકટ અવસ્થા, તેને લગતી ધૂન વાળી ઍક્ટિંગને આગળ પાડવી અને બાકીની જે એક બે ભાવના હોય તેને માત્ર **આંતર પ્રવાહો યાને દિલના 'અન્ડર કરન્ટસ'** લેખે ગણીને તેને પુષ્ટભૂમિકામય અભિનય તરીકે back ground મા રાખીને તે પ્રમાણે ઍક્ટિંગ કરવી યાને, જે બનાવટી મુખ્ય ઢોંગ છે તે આખો વખત કર્યે જવો, પણ જે બીજી બે ભાવના છે અંતરના દુખને જાહેર કરવાની અને ઉભરાઇ આવતી સહૃદયતાને પ્રકટાવવાની તેને તો જેમ વીજળી ઝડપ દઇ ચમકે ને ઝટ પાછી

ભુઝાઇ જાય તેમ ક્ષણિક ક્ષણિક બતાવી તેમને વચવચમા જરાક જરાક કોઇ કોઇ વારેજ બાહેર પાડવી

દિલના આ છૂપા આતર પ્રવાહો (Under currents) મુખ્ય એકૂટિંગ દરમિયાન કઇ કઇ પળે બાહેર પાડવા તે તે પળોને, લાગતાવળગતા એકૂટરે આગમજથી જાણીને નોંધી રાખવી દાખલા લેખે આ આતર પ્રવાહો દર્શાવતી એકૂટિંગ, જ્યારે રંગમંચ ઉપરના બીજાં પાત્રો પરસ્પર કાંઇ વાતચીત કે ક્રિયામાં લાગી ગયા હોય ત્યારે જરાક કરી નાખવી; અથવા લાગતુવળગતું પ્રિય સ્ત્રી પાત્ર જ્યારે દુખ અણગમા અને શરમથી એને જોઇ રહ્યુ હોય ત્યારે જેવી વીજળી ચમકે અને સડક દેતી પાછી લોપ થઇ જાય તેમ તે એકૂટરે જરાકજ વાર આતરવ્યથા અને આતરિક ગ્રહણાઇ બતાવી દઇ, પાછી મુખ્ય ભાવના પ્રમાણેની જે પ્રધાનભૂત (Main) એકૂટિંગ છે તેને કરવા માડવી

આટલી સંભાળ રાખવાથી એક પક્ષે જેમ તમાશબીનોને બતાવી આપવા જોઇતા હૃદયના આતર પ્રવાહો મુખ્ય અભિનય (Main acting) મા ઢકાઇ જવા પામશે નહીં, તેમ વળી બીજી બાજુએ ઢોગ રૂપ મુખ્ય અભિનય પણ, આતર પ્રવાહોના જાહેર દર્શન થતા છતા સત્ય જેવો નીવડવા પામશે

૬૭

ઍકૂટર માટે એક ઘણીજ અગત્યની ખાસ તથા મુખ્ય કસરત

આપણો એકૂટર વર્ગ એમ જ સમજે છે કે તેમને સ્ટેજ ઉપર રિહર્સલ દરમિયાન અને ખુદ નાટક ચાલતી વેળાએ વધતી ઓછી હિલચાલ કરવી પડે છે એટલે તેમને કસરતની લગારે જરૂર નથી

આ તેઓની કમસમજ અને ભૂલ છે પહેલુ તેા એ કે સ્ટેજ ઉપર પેાતાની ફરજ કે ધંધાને અંગે તેગેા ગમે એટલી જે એખ્યાલ ધમપછાડ કરે તે કાઇ 'કમગત'ના વર્ગમાં ગણાય નહીં શરીરને એથી કાઇ તાલીમ કે શકિત મળવા પામતા નથી વળી બીજી જે વાત સમજવા જેવી છે તે આ, કે કસરત મેાત્ર તેમના આરોગ્યને માટે જ નહીં પણ તેમની ઍક્ટિંગમાં સંહેલાઇ લાનના ખાતરે પણ તેમને અગત્યની છે

આપણે જાણીએ છીએ કે સ્ટેજ ઉપર બતાવાતા વિધ વિધ જુસ્સાએા જુદી જુદી રીતે આપણી ખ્રિવચાલ ઉપર અસર લાવે છે મુખ્ય ભાગે આ અસર બે જાતની હેાય છે **આપણા અવયવેા અને સ્નાયુએા કા તેા ઢીલા મદ બને છે–કા તેા તે તસતસતાં યાને તગ બને છે** નિરાશા, નિષ્ફળતા, પરાજ્ય, નામેાશી શરમ, આઘાત થાક વગેરે નરમ જુસ્સાવાળા ભાવ બતાવનારી ઍક્ટિંગ વેળાએ સરથી તે પાવ લગી આપણા શરીનાં સર્વે ભાગેા ઢીલાં ઢચ બની જવા પામે છે એથી ઉલટુ મારામારી કજિયેા, સામે થવું, તરંડાવુ, ફરમાવવુ, ઉમંગ, આલ્હાદ, ખુશાલી, ગુસ્સેા ક્રેાધ એ બધા ઉગ્ર યાને સખત જુસ્સા દરમિયાન ઍક્ટિંગ વેળાએ શરીરનાં બધા અંગેા તગ ખેચાએલા અને તમતસતાં બને છે

એટલા માટે દરેક ઍક્ટરે ખાનગીમા હરરોજ એવી શેારીક કસરતેા કે જે આખા શરીરને **ઢીલુ** (**Relaxed**) તેમજ **તગ** (**Tense**) બનાવવામા કામે લાગે, તે કરવી જોઇએ છે, કે જેથી સ્ટેજ ઉપર જરૂર જણાતે, તે, ઝટ ને પટ શરીરની ઢીલાશને કે શરીરના તસતસાટને સહેલાઇથી, મગળતાથી અને વળી સફાઇબધ અમલમા આણી શકે

આમ શરીરને 'રિલેક્સ' કરવાના અને 'ટેન્સ' કરવાનો અનેક કસરતી પ્રયોગમાંથી અત્રે એક પ્રયોગ નીચે રજુ કર્યો છેઃ–

થોડાંક પગલાં ચાલો અને ઊભાં રહી જાઓ. એ વેળાએ જે પગ આગળ પડતો હોય તેને જમીન પર ભાર સાથે મેલો. પછી એમ ઊભા રહી, ધીમે ધીમે તમારા બન્ને હાથ ઊંચે ઊંચે ઉપર ચઢાવતા જાઓ ને આખાં શરીરને માથાંથી તે પગ લગી તંગ તથા તસતસતું બનાવતા જાઓ. તે વેળાએ હથેળીઓ ખુલ્લી હોય અને આંગળીઓ આગળ પડતી ઊભી દિશામાં લંબાયેલી, ખેંચાયેલી હોય; એ વેળાએ મસ્તક લગાર પાછળ ગયેલું હોવું જોઈએ એમ જ્યાં લગી આખું શરીર ખેંચાયેલું અને તસતસતું (Tense) ન બને ત્યાં લગી હાથને ઊંચા કર્યા જ જાવો. જ્યારે હાથની આંગળીઓ એકદમ ખેંચાઈ રહેવા આવે ત્યારે એનો અંત આવેલો સમજવો. સમજ માટે નીચલી આકૃતિ ક જુઓઃ—



(આકૃતિ ક)

આમ તસતસતી (Tense) હાલતમાં એકાદ બે મિનિટ કાઢ્યા પછી હવે શરીરના બધાં સ્નાયુઓ પાછાં ઢીલાં થવા જોઈએ, અને

તેટલા ખાતર ગરદન ખભા, કોણી અને ગૂંટણુ જરાક નમાવી દેવા. પછી બન્ને હાથોને ધીમે ધીમે નીચે ઉતારવા, એમ નીચે ઉતારતી વેળાએ તેમને કોણી આગળથી લગાર દૂર લબડતા જેવા રાખવા. ગૂંટણુ એ વેળાએ ઢળી પડતાં હોય તેમ ઢીલાં અને આગળ પડતાં રાખવાં. ચરણુ (Feet) સમાન્તરે આવેલાં પણુ એકકથી લગાર દૂર જ હોય, અને બરડો ગરદન તથા મસ્તક નમી પડતાં વળેલાં હોવા જોઇએ. સમજ માટે જુઓં આકૃતિ ખ.



(આકૃતિ ખ)

પછી જાણે ગૂંટણીએ પડી જતા હોવો તેમ એ નમતાં ઢીલા શરીરને નીચે નીચે ધારે ધારે લાવીને છેવટ તેને જાણે પગે પડીને કોઇની માફી માગતા હોવો તેવી તદન નમી પડેલી (Crouching) સ્થિતિમાં લાવી મૂકો. એ વેળાએ મસ્તક જમીનને અડેલું, હાથ લાબા પણ ઢીલા ભોંયને અડેલા હોવા જોઇએ. સમજ માટે જુઓ આકૃતિ ગઃ–



(આકૃતિ ગ)

આમ શરીરને 'ન્લિકસ' કરીને પછી ફરી તેને એજ સ્થિતિમાંથી ધીમે ધીમે 'ટેન્સ' યાને તમતમતુ બનાવી દો તેમ બની રહે ત્યારે વળી પાછું તેને ઉપર જણાવ્યુ તેમ ઢીલું કરો આમ દરરોજ પાંચ સાત કે દસ બાર વખત કરતા રહો

૭૪

સ્ટેજ ઉપર પડી કેમ જવું ?

પ્રસગ પ્રમાણે રંગમંચ ઉપર એક્ટરોને ફાળે ધબ્બ દઇ જમીન ઉપર પડી જવાનુ આવે છે કોઇવાર ઘણા માઠા સમાચાર સાભળીને આઘાત યાને ફટકાથી, કોઇવાર નબળાઇ કે માદગી કે ધાસ્તીથી એકાએક જીવ ફરી આવી બેશુદ્ધ થવાથી, અભિનેતા કે અભિનેત્રીને સ્ટેજ ઉપર ધબાક દઇને પડી જવાનુ થાય છે, આવા "Stage Fall" બરાબર થઇ શકે અને કઢગો હાસ્યાસ્પદ દેખાવ ન થાય તેની પણ અમુક પદ્ધતિ છે

અનેક શિખાઉ બિનઅનુભવી એકટરો એવી વેળાએ જ્યા ઊભા હોય છે ત્યાજ ઊભા ઊભા પડી જાય છે પણ તે ખોટુ છે પોતાને આઘાત (ફટકો) થયો છે એમ દર્શાવવા એક્ટરે પ્રથમ એકાદ બે ડગલા આગળ પાછળ જઇ લથડિયા ખાવા (Stagger) જોઇએ અને પછીજ પડવુ જોઇએ બનતા સુધી એક્ટરને ચટાપાટ જમીન પર પડવાનુ હોય છે એ માટે કા તો તે આગળથી પડતુ મૂકે કે

બાજુએથી પડવું મુકે પરંતુ કોઈપણ દાખલામાં તેણે પ્રથમ પાછળ **જતો ઝોંક** Swaying backwards આવોજ જોઇએ એવી શરૂવાત કરીને પડવું અસરકારક થવા પામે છે

આ 'સ્ટેજ ફૉલ' જ્યારે બરાબર આવડી જાય છે ત્યારે તો તે જાણે તાત્કાલિક બની જતો હોય અને એક્ટર જાણે કેવો ઉભેમાપ ધબાક દઈને પડયો હોય એવું તમાશબીનોને લાગે છ પરંતુ એ અમુક તાલીમ કિંવા ચાલુ કસરતનું પરિણામ છે

શરૂઆતમાં શીખતી વેળાએ એટલી ગતિ, ઝડપ અને તાત્કાલિકતા આ પદ્ધતિમાં જણાતા હોતા નથી એ તો કેંક અભ્યાસ પછીજ થવા પામે છે

જો પડતી વેળાએ શરીરને લાગે વાગે નહીં અને કુદરતી જેવું અસરકારક પડવું કરી બનાવવું હોય તો તેની ચાવી આ છે કે પડવા પહેલા પડનાર **એક્ટરનું આખું શરીર ઢીલાશમાં આવી ગયેલું હોવું જ જોઇએ, અને શરીર નીચલા ક્રમે જમીનને જઇ પહોંચે પહેલા ગૂટણ પછી થાપા યાને નિતંબ, પછી ખભાં ને છેલ્લે માથું.**

આરંભમાં, શીખતી વેળાએ નીચલી પદ્ધતિ ધીમી ગતિએ કરવી પછી તેમા ઝડપ વધારતા જવું–

૧–શરીરને આખું ઢીલું બનાવી તેને પાછળ ઝોકાવો

૨–પછી શરીરને આગળ ઝોકાવો

૩–પછી જમીન ઉપર ગૂટણીએ પડી જતા હો એવી સ્થિતિમાં લબડી (droop) પડો

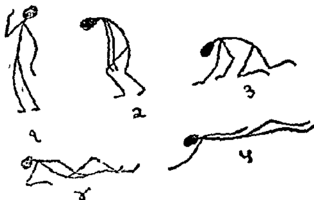
૪–પછી ખરેખર જ તમારા હાથ અને ગૂટણ, જમીનને લાગવા જોઇએ.

૫–પછી થાપો ફેરવી જોર મરડી ચટ્ટા થઇ જાવો

૬–પણ તેમ થવા પહેલાં જમીન ઉપર પ્રથમ એક ખભું, ત્યાર પછી બીજું ખભું જઇ પડવું જોઇએ અને પછીજ માથું ભોંયને લાગવું જોઇએ.

૭–અને તે વેળાએ આખું શરીર ઢીલું પણ લાંબુ છટ અને હાથો એકેકી બાજુમાં કાંઇક આડા ઢીલા લંબાવેલા હોવા જોઇએ.

આ ક્રમ સમજવા માટે જુઓ નીચે આપેલી આકૃતિઓ.--



અજાણતાં આ બધું ક્રમવાર થાય છે, પરંતુ કેટલોક વખત સુધી અભ્યાસ યાને 'પ્રેક્ટિસ' કર્યા બાદ તે એટલું ઝડપથી અને ક્ષણમાં બની જતું થાય છે કે તમાશબીનોને એમ લાગતુંજ નથી કે આ પડવું કોઇ ચોક્કસ ક્રમ પ્રમાણે થવા પામે.છે.

પ્રકરણ ૨૫ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૭૫

ઍક્‌ટર અને 'પ્રોમ્પટર'

ઍક્‌ટરે 'પ્રોમ્પટર' સાથેનો પોતાનો સમ્બન્ધ બરાબર સમજવો અને જાળવવો જોઇએ. પ્રોમ્પટર મોટે મોટે બોલી શકે નહીં એનો અવાજ વહેતો પણ ધીમો હોય છે એટના માટે એના સાદને કોઇ પણ વેળાએ પકડી શકવા જેટલા પોતાના કાનને ઍક્‌ટરે આગમજથી જ કેળવવા જોઇએ છે. પ્રોમ્પટરનું કામ આ છે કે ઍક્‌ટર જ્યારે અચકી જઇ જોઇતો શબ્દ માગી રહેલો હોય ત્યારે તે, તેને યાદ આપી પૂરો પાડવો; અથવા તો જ્યારે ઍક્‌ટરનુ મન 'તુર્ત'વેળા તદ્દન જ શૂન્ય જેવું ખાલી થઇ ગયું હોય ત્યારે આખું વાક્ય બોલી જઇ તેની ગુમ થયેલી યાદદાસ્તને પાછી સતેજ કરવી એવી વળાએ ઍક્‌ટરે ગભરાઇ જઇ, ખાસું ડોકુ ફેરવી પ્રોમ્પટર ભણી 'વિંગ'મા જોવા માંડવુ નહીં; એક ઝડપી બારીક નજરફેંક જ તેને પોતાની મુશ્કેલી જણાવવા અર્થે તે વેળાએ પૂરતી થઇ પડશે. તે પોતે પ્રોમ્પટરની મદદ માગી રહ્યો છે એવું કશુ પણ તેની તરફથી થતુ કે સૂચવાતુ તમાશબીનોને લાગવુ જોઇએ નહીં.

કેટલીક વેળાએ પ્રોમ્પટર ડાયરેક્‌ટરનુ પણ સાથે સાથે કામ કરે છે અને ઍક્‌ટરને, ફલાણુ વાક્ય મોઢેથી બોલવુ કે અવાજને ધીમો કરીને બોલવું તે પણ 'વિંગ'માથી કહી સંભળાવે છે "ચાલ, હવે ભાર દઇ મોટા અવાજે બોલ" 'ચાલ, હવે અવાજને ધીમે કરીને બોલજે'

એવી પ્રોમ્પટરની થતી આજ્ઞા વગાએ જો શિખાઉ એમેચ્યોર એક્ટર પોતાના સાધારણ સાદને એકદમ જબરા મોટા અવાજમાં ફેરવી નાખે અથવા તેથી ઉલટું અવાજને જો ઘણો જ નીચો પાડી નાખે તો સમજનાર તમાશબીનો અવાજને ચઢાવવા ઉતારવા વિષેનું તે એક્ટરનું અનઘડપણું પામી જાય છે પ્રોમ્પટરની યોગ્ય સૂચનાને તે વગર સમજે અનુસરે છે, એમ તેઓ ઝટ ચેતી જાય છે માટે અમેચ્યોર એક્ટરે, "મોટેથી બોલો" – "ધીમેથી બોલો" એવી પ્રોમ્પટરની આજ્ઞા લેતી વેળાએ પોતાના સાધારણ અવાજથી કેટલું મોટું અને કેટલું ધીમું બોલવું તેનો અંદાજ સમજીને અવાજ કાઢવો જોઇએ છે ટૂંકમાં એવી વેળાએ અવાજનું ચઢવું અથવા ઉતરવું તેની આગળના સાદના પ્રમાણમાં થવું જોઇએ છે, નહીં તો એવો સાહેબ અજુક્તો તથા અનુચિતી થઇ પામી એક્ટરનો અભિનય જરૂર બગડવા જ પામે છે બલ્કે તમાશબીનોને એથી મફતમાં 'હસવાનો ખોરાક' મળવા પામે છે તે જુદો

૭૬

ઍક્ટિંગના વિધવિધ શિક્ષણ સ્થળો

એક્ટિંગના હુન્નરમાં Mimicry યાને ચાળા, ચેષ્ટાનું તથા અવાજનું અનુકરણ યાને નકલ મુખ્ય હોય છે આટલા માટે શિખાઉ એક્ટરોએ પોતાના ફાલતુ વખતમાં ઘરમાં કે થીએટરમાં બેસીને ગપ્પા મારવા કરતા, કેઇ જાહેર જગ્યાઓમાં ચૌટામાં, ધર્મશાળામાં, હોટલમાં, ટ્રામમાં, આગગાડીમાં, આગબોટમાં, અદાલતમાં, મેળામાં, મેળાવડામાં, જતા ફરતા હરતા ભેગાતા રહેવું, ત્યાં આંખ કાન ખુલ્લા રાખીને સ્ત્રી પુરૂષોને અને બાળકોને અવલોકવા તેમાં પણ જો કોઇ રમૂજી રીતભાતનો, ચકાસેલો, બહેરી અથવા બીજાઓથી જુદો પડતો

વિચિત્ર અને વિલક્ષણ પ્રકારનો પુરુષ અથવા સ્ત્રી નજરે પડે તો તેમાં જાણવા જેવું શું છે; એની બોલવાની કોઇ ચાલાકી છે કે, કોઇ લાક્ષણિક ચોકસ ચેષ્ટા કે અવાજ એ ધરાવે છે કે વગેરે અવલોકનો નોંધી રાખવું. અને પછી ઘરમાં કે રંગમંચ ઉપર જઇને તેને ફરતાં શીખવું

૭૭

ઍક્ટરની ત્રણ આત્મ પ્રતીતિ

અનેક આવડત અને લાયકાત છતાં ઍક્ટરને પોતાને વિષે શ્રદ્ધા યાને આત્મ પ્રતીતિ (Conviction) હોવી જોઇએ. સરસ ઍક્ટિંગ માટે એની આવશ્યકતા પહેલાં પણ અને છેલ્લાં પણ, અને દરેક વેળાએ હોવી જોઇએ. આત્મપ્રતીતિ પોતાની યાદદાસ્ત વિષે, પોતાની શક્તિ વિષે, અને પોતાના અવાજ વિષે.

૭૮

વસ્ત્રપરિધાનનો પરિચય ઍક્ટરને કેમ મદદ આપી શકે છે

જે જે ખેલોમાં જે જે પાત્રો પોતાને ભજવવાં છે તે તે પાત્રોનો પોતાને બરાબર ખ્યાલ છે કે નહીં તે સમજવા ખાતર ઍક્ટરને પોતાનાં પાત્ર યોગ્ય વસ્ત્રોને જાતે ઓળખવાની અને ચૂંટી કાઢવાની આવડત હોવી જોઇએ છે. એટલા માટે વળી તેને જુદા જુદા દેશોના સ્ત્રી તથા પુરુષ વિષયક જૂના નવા વસ્ત્રપરિધાનોને લગતી ચિત્રપોથીઓનો અભ્યાસ હોવો જોઇએ અને તેણે ચિત્રાલયો (Picture Galleries) ની વખતો વખત મુલાકાત લઇ ત્યાંના ચિત્રોમાં દર્શાવેલા પાત્રોના વસ્ત્રપરિધાન પણ જાણતાં પિછાણતાં શીખવું જોઇએ. યાદ રાખવું:

પાનના વસ્ત્ર પરિચયના જ્ઞાનમાંથી પાનનો ધૂન પ્રકાર શિખાય છે અને તેમાંથી પછી પાનાનુકૂળ એક્ટિંગનો ખ્યાલ ઉપજવા પામે છે

૭૯

પ્રખર ઉશ્કેરાટ વેળાએ છાતીની ઉચક મેલ બરાબર કેમ થવા પામે

રંગમંચ અને રંગપટ ઉપરના એક્ટરોને તથા એક્ટ્રેસોને, ભાર ક્રોધ, ભય ધાસ્તી, એવા એવા પ્રસંગે પોતાનો શ્વાસોચ્છ્વાસ જોરથી ચાલી રહ્યો છે એમ બતાવવા ખાતર પોતાની છાતીને ઊંચી નીચી કરવી પડે છે

પરંતુ કાચા શિખાઉ એક્ટરો આવી વેળાએ અતુરતી બનતા લાગે છે જાણે દમ લેવાની ખાસ કસરત કરી રહ્યા હોય ના, તેમ તેઓ પોતાની છાતીને ધમણની માફક ઉપસાવે છે અને પાછી બેસાડે છે આથી સાવ યાંત્રિક જેવો દેખાવ ઊભો થાય છે અને એક્ટિંગ હાસ્યાસ્પદ થવા પામે છે.

એવી વેળાએ તમાશગીનોને વધુ કચવાટ તો આમ ઉપજે છે કે લાગતો વળગતો એક્ટર કે એક્ટ્રેસ પોતાની છાતીને જેટલી ગજગજ ફૂલાવે છે તેવી અને તેટલી જબરદસ્ત લાગણી તેના વહેન પર દેખાતી નથી

વળી એવા અભિનયની બીજી ખામી આ હોય છે કે એક્ટર લાગણીની પહેલી શરૂઆતથી જ પોતાની છાતીને એકદમ જોશભેર ઉપર નીચે કરવા મંડી જાય છે. જેમ જેમ લાગણી ઉત્કટ બને તેમ તેમ તેના પ્રમાણમાં છાતી પહેલા થોડીક અને પછી વધુ વધુ ઊંચી નીચી થતી ઘટે એ ક્રમ ભૂલાઇ જવાય છે જે ખોટું જ છે

છાતીને ચઢવાનું અને પડવાનું મરજી અનરમાં ચાલતો પ્રચંડ ભાવ (Emotion) છે માટે આની એક્ટિંગ જો બરાબર પ્રકારે કરી બતાવવી હોય તો એક્ટરે પ્રથમ તો **જબરદસ્ત જુસ્સાને પોતાની છાતીની** અંદર જગાડવો જોઇએ છે જો ઊર્મિ છાની માહે પ્રચંડ હશે તો પ્રખર અભિનય મહેજ પ્રયાસે કરી શકાશે ઘણુ ચલાવવાની અગત્ય નહીં જેવી રહેશે એવે પ્રસંગે છાતી ઊંચી નીચી કરવાની શરૂઆત ધીમેથી કરવી અને શ્વાસ ટૂંકા ટૂંકા પણ ઊંડા લેવા માંડવા જેથી છાતી સરખી રીતે કુદરતી જેવી ઊંચક મેલ થતી દેખાશે અને કઢંગો દેખાવ થતો અટકશે

૮૦

ઍક્ટરોએ વાર્તા વાંચતી વેળાએ કઇ બાબદ ઉપર ખાસ લક્ષ આપવુ

વાર્તાવાંચન જો અભ્યાસપૂર્વક થાય તો તે અભિનયકારોને ઍક્ટિંગના શિક્ષણ માટે કામે લાગી શકે એમ છે નવલિકાઓ અને નવલકથાઓ વાંચવાથી તેમને તરેહવાર જાતના પાત્રાલેખનો (Characterization) નો ખ્યાલ મળી રહે છે એથી પોતાને ફાળે આવતા પાત્રોના માનસ, તેમની પાત્રાનુકૂળ ખાસ પ્રકૃતિઓ તથા ધૂનો વગેરેનો તેમને પરિચય થવા પામે છે

પરંતુ આ નવલિકાનું અને નવલકથાનુ વાચન રાખતી વેળાએ જે એક ખાસ બાબદ ઉપર તેમણે લક્ષ આપવાનુ હોય છે તે લેખક વાર્તા મહીં આપેલા **"સવાં" યુક્ત પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો"** છે એટલે કે વાર્તાના પાત્રોની **બોલતી વેળાની** અંગસ્થિતિ, ઢબછબ, વસ્ત્રપરિધાન, ભાવ પ્રકાર ને ચાળા ચેષ્ટા તથા તેમની આતરસ્થિતિ

જણાવતી વાર્તા લેખકની ટૂંકી ટૂંકી રજૂ થતી વર્ણન પંક્તિઓ છે. એવા "સંવાદયુક્ત પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો" પ્રત્યેક એક્ટરે અને એક્ટ્રેસે બરાબર લક્ષ પહોંચાડીને વાંચવા જોઇએ છે.

વાર્તાના આ "સંવાદયુક્ત પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો" તે શું તેનો બરાબર ખ્યાલ મળે એટલા માટે તેના ત્રણ નમૂના અમે નીચે રજૂ કરીએ છીએ

'પણ ક્રિન્કીન બીજી કોઇ બૈરીઓને નહીં ને એકલી મારલોવાનેજ ઘરાક પાસે કેમ લઇ જતો એ મારે જણાવવું છે' **આંખો અડધી મીંચીને અને મુખ પર લુચ્ચાઇ ભરેલું શેતાની સ્મિત કરીને** સરકારી વકીલે પૂછયું

અત્રે ઉપર કાળા કીધેલા શબ્દો તે "સંવાદયુક્ત પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો" કહેવાય.

'અરે, મારે તો આંહી લહેર છે. આંહી તો એવી મજા પડે છે, એવી મજા પડે છે, કે, હવે કશો અભખરો રહ્યો નથી' નેખ્લ્યુડોફને **તાકી રહેલી પોતાની મોટી માયા ભરેલી ગોળ આંખોમાં રોજની ટેવ મુજબ ભયનો ભાવ આણી તથા ચોળીના ફાટયા તૂટયા, ચોળાઇ ગએલા ને મેલા કાંઠલામાં લપેટાયેલી પોતાની છેક પાતળી ને સ્નાયુમદ્ધ ગરદન મરડતી મરડતી** તે બોલી.

'એ લોકોએ મિટિનને પકડેલો, પણ એની બાતમી મારી પાસેથી કંઇ એ લોકો નહીં મેળવી શકેલા એ નક્કી' **શરમની સુરખીથી લાલચોળ બનીને વ્યાકુળતાથી આસપાસ ચકળવકળ નજર નાખીને** લીડિયાએ કહ્યું

આવા કાળા બતાવેલા પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો વાર્તા મહીં સંવાદ (Dialogue) સાથે જોડાઇને લખાએલા જે રજૂ થાય છે તેને

એક્ટરોએ વાંચીને નોંધી લેવા જોઇએ છે કે જે તેમને કોઇને કોઇ વેળા સ્ટેજ ઉપર પોતાની ભૂમિકાઓ ભજવતે કામે લાગ્યા વિના રહેશે નહીં.

૮૧
ઍક્ટર અને તેનું હૃદય

સારી એક્ટિંગનું સાચું સર્જક તે આપણું હૃદય (Heart) છે. એ હૈયું ઉભરાવા વિના એક્ટર પોતાનો કોઇ પણ ભાવ રંગમંચ ઉપર બરાબર રીતે વ્યક્ત કરી શકતો નથી, પછી એક્ટર ગમે એવો બુદ્ધિકુશળ કે ચાલાક હોય તો યે શું! આટલા માટે એક્ટર કે એક્ટ્રેસનું હૈયું સદા ઉભરાતું અને જાગૃત હોવું જોઇએ. માત્ર રંગમંચ ઉપર ભૂમિકા ભજવતે કે રિહર્સલ વખતે તે પોતાનું હૈયું ઉભરાવે તે પૂરતું થઇ પડે તેમ નથી. જેમ એક્ટરના શરીરને તેમ તેના હૃદયને પણ તેની રોજિંદી કસરત મળવી જોઇએ. માત્ર "સ્ટેજ" ઉપર નહીં; પરંતુ સ્ટેજ બાહેર દુનિયા સંસારમાં માનવોના સહવાસમાં તે મળવી જોઇએ. માનવ સહવાસમાં હૈયાં ઉભરાવવાથી એક્ટરની માનવતા (Humanity) ખીલે છે, અને આવી માનવતા ખીલવેલો અભિનયકાર તમાશબીનો ઉપર જબરી અણદીઠ અસર પાડી શકે છે.

રસ્તે ચાલતાં કે મેળાવડા અથવા મંડળીમા એક્ટરો લોકોના ચહેરા જુએ અને તેમના ચાળા તપાસે તે તેમનો અભ્યાસ અપૂર્ણજ ગણાય એ ઉપરાંત તેમણે તો રસ્તામાં અને અન્ય સ્થળોમા જે જે કાંઇ જોવામાં આવે તે તે ઘટનાઓમાંથી અને પ્રસંગોમાંથી અનુકૂળ ઊર્મિઓ ત્યાં ને ત્યાં જ પોતાના હૃદય માંહે જન્માવવી જોઇએ છે. દષ્ટાંત લેખે દયા, દિલસોજી, નમ્રતા, ક્રોધ, કમકમાટ, ખુશાલી, પ્રેમ, વાતસલ્યભાવ, બાળકનો આનંદ, સ્રીની ભાવભીની કોમળતા વગેરે વગેરે જે જે કાંઇ

પોતાના જોવામા આવે તેને લગતી લાગણીઓને એણે ત્યાને ત્યાજ હૈયામા જગાડવી, ઉભરાવવી, અને જાતે અનુભવી જાણતા શીખવુ જોઇએ છે સ્ટેજ લાયક હૈયુ આવીજ રીતે બનાવી શકાશે ઓડિયન્સના હૈયા સ્ટેજ ઉપરથી આવીજ રીતે જીતી શકાશે

આટલાજ માટે જે પુરુષ કે સ્ત્રી, અભિનયકાર થવા માગતા હોય ને સ્ટેજ ઉપર સફળ થવા ઇચ્છતા હોય તેમની ગોટામાં મોટી લાયકાત તે લાગણીવશ હૃદય હોવી જોઇએ ભલેને એક્ટર કે એક્ટ્રેસ ગમે એવા સમજદાર, ચાલાક અને બુદ્ધિશાળી હોય પરંતુ તેઓ જો ઠંડા દિલના, વાંકદેખા (Cynic) કુજગ સ્વભાવના તથા ખાવીંદ પ્રકૃતિના હોય તો તેઓ સ્ટેજ માટે જેવાં જોઇએ એવાં લાયક ન જ ગણાય, કારણ એવાં એમના દિલને લીધે તેમની અને તેમના 'ઓડિયન્સ'ની વચ્ચે જે એક વિલક્ષણ પ્રકારની સહાનુભૂતિમય અદૃશ્ય સમ્બન્ધ-દોરી બંધાએલી હોવી જોઇએ તે બન્વાવા પામતી નથી ગમે એવી ચાલાક એક્ટિંગ છતા એક્ટરનુ અને તેના ઓડિયન્સનુ હૈયુ બરાબર એક થવા પામતુ નથી સમાજ વચ્ચે રહીને જે મનુષ્ય ઉગ્ર અને નમ્ર જુસ્સાઓ જાતે પોતાના હૈયામા ભોગવતો નથી, અને એ રીતે જે માણસના દિલમા, સમાજ વચ્ચે, લાગણીના કાંટા ખૂચતા નથી તે માણસ સ્ટેજ ઉપર એક્ટર લેખે પોતાની એક્ટિંગના કાંટા 'ઓડિયન્સ'ના દિલમા ઘોંચી શકે એ વાત બનવા જોગ નથી માટે નવા અને જૂના પ્રત્યેક એક્ટરે અને એક્ટ્રેસે માનવસહવાસ દરમિયાન જ્યારે જ્યારે પણ તક મળે ત્યારે ત્યારે પોતાની વિધવિધ ઊર્મિઓને જગાડી જગાડીને હરહમેશ પોતાના હૈયાને ઘડતા રહેવુ-રંગતા રહેવુ-મજતા રહેવુ એ વિના સ્ટેજ ઉપરની તેમની ગમે એવી સરસ એક્ટિંગમા એક જાતની કચાશ રહેશે-તેમની સ્ટેજ ઉપરની વાણીમા તથા અવાજમા એક જાતની પોકળતા અને કૃત્રિમતા ખણખણ્યા કરશે

૮૨

"નાટયસૂચીઓ"નો સરસ ઉપયોગ ઍક્ટરો કેમ કરી શકે

નાટયકારે યાને નાટય લેખકે કૌસમા આપેલી નાટય સૂચીઓના ઉપયોગ વડે એક્ટરો જો ઇચ્છે તો તેઓ પોતાની એકટિંગને શેરવવા ઉપરાંત તેને સારા પાયા ઉપર આણી ઘણી સુધારી શકે છે

નાટય સૂચીઓમા એક્ટરો કાજે તેમની વાણી ભેગો તેમણે કેવો ભાવ (feeling) બતાવવો જોઇએ, કેવી અંગસ્થિતિ રાખવી જોઇએ, કેવી હિલચાલ કરવી જોઇએ કેવી ચેષ્ટા કરવી જોઇએ, શુ આપવુ જોઇએ, શુ લેવુ જોઇએ, શાને અડવુ જોઇએ, ક્યા ઊભા રહેવુ જોઇએ, ક્યા બેસવુ જોઇએ, કયારે કઇ દિશામા વિચરવુ જોઇએ, કયારે ઓળગન (Crossings) કરવા જોઇએ તેને લગતી વિગતવાર સૂચનાઓ અપાએલી હોય છે અલબત્તાં મારે કહેવુ જોઇએ કે આપણે ત્યાના નાટય લેખકો એટલી સંપૂર્ણ સૂચીઓ આપતા નથી તેઓ એ કામ દિગ્દર્શક (Director) કે પૂર્વપ્રયોગશિક્ષક (Rehearsal Master) ઉપર છોડે છે આપણી એટલી અપૂર્ણતા

પરતુ આજના વખતમા જેટલી પણ નાટયસૂચીઓ નાટયકાર તરફથી મળે તે જરાકે જગાક બધી, પોતાનો પાઠ લખતી વેળાએ એક્ટરોએ લખી નાખવી, અને જ્યારે 'રિહર્સલ' આવે ત્યારે તેની સાથે 'ડાયરેકટર'ની અને 'નાટય લેખક'ની સૂચીઓની સરખામણી કરીને મળતાપણું કે જુદાપણુ તેમણે નોંધી રાખવુ

પછી થોડાક 'રિહર્સલ' ચાલ્યા બાદ તેમણે પોત પોતાના પાઠ ફરીથી લખવા આ વેળાએ નાટય લેખકની અને ડાયરેકટરોની સૂચીઓ

ત્યાં ન લખવી; પરંતુ તેની જગ્યાએ પોતે પોતાની તરફથી પોતાની સમજદારી પ્રમાણેની નાટ્યસૂચીઓ લખવી. આથી તે પોતાની આખી ઍક્ટિંગનો જાણે નકશો ઉતારી લેતો હોય એમ થવા પામશે કે જે એને બરાબર ઍક્ટિંગ કરવામાં ભારે મદદગાર થઇ પડશે.

છેવટ, ખેલની પહેલી રાત પડે તેની એક દિવસ આગમજ ઉંજ્લાં સજ્જયમાન પૂર્વ પ્રયોગ (Dress Rehearsal) દરમિયાન એક્ટરે ફરીથી ખાતરી કરી લેવી કે નાટ્યલેખકે અને ડાયરેક્ટરે આપેલી નાટ્યસૂચીઓ પ્રમાણેની ઍક્ટિંગ વિષયક સંપૂર્ણ સમજદારી અને પૂરેપૂરી અમલી લાયકાત તેણે પ્રાપ્ત કરી લીધી છે કે નહીં.

જેમ નિશાળિયો પોતાના ઉપયોગ માટે પૃથ્વીના અને પૃથ્વી માંહેલા અનેક દેશોના નકશાઓ જુએ છે, તપાસે છે અને જાતે કાગળ ઉપર પાડી જાણે છે તેમ ડાયરેક્ટર અને નાટ્યલેખકની નાટ્યસૂચીઓ તે જાણે એક્ટર રૂપી વિદ્યાર્થીઓ માટે રંગમંચ જગતનો એક માર્ગદર્શક નકશો જ છે. આ 'નકશા'નો ઉપયોગ ઉપર લખ્યો તે પ્રમાણે થવો ઘટે છે.

પ્ર

પ્રકરણ ૨૬ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૮૩
ઍક્ટરોનું 'એનલાર્જમેન્ટ'

પોતાના ઘરમા કે નાટક તખ્તા સિવાયના અન્ય સ્થળોમા કુદરતી હોવુ થવુ અને પોતાની રગમચ ઉપરની દુનિયામા હોવુ થવુ એ એ જુદીજ જુદી વાતો છે આટલા માટેજ ઍક્ટર પોતાના ઘરમા અને બીજે ઠેકાણે જે રીતે બોલતો અને વર્તતો હોય તેના કરતા તેને રગમચ ઉપર જરાક વધારે પડતુ અવશ્ય કરી બનાવવાનુ હોય છે ખરુ જોતા તેણે 'સ્ટેજ' ઉપર પોતાના વ્યક્તિત્વ (Personality) ને અને પોતાના અવાજને જરાક આગળ (Project) પાડવાનાં હોય છે રગમચ ઉપર કેમ બોલવુ કેમ વર્તવુ એના સમ્બન્ધમા એણે કુ ગતી કરતા કાંઇક બે દોરા ભાર વધાર કરી બતાવવાનુ હોય છે, પોતાની લાગણીને, પોતાની ધૂનને અને પોતાના બોનના કરવાને લગાર વધારે સ્પષ્ટ નાટકવાળાં તથા ભારદર્શક બનાવવાના હોય છે

ઍક્ટરથી જેમ પોતાના ઘરમધ્યે નાટક તખ્તા ઉપરની બોલચાલ તથા હલચલ કરી બતાવાય નહીં તેમ તેનાથી રગમચ ઉપર ઘરની જ માફક 'Life like' બની શકાય નહીં જો 'સ્ટેજ' ઉપર આમ એ કરવા જાય તો તે તમાશગીનો માટે મદ અને નકામો થઇ પડે બધા પ્રેક્ષકો તેને બરાબર સાભળી ન શકે અને પોતે કદરતી હોવા છતાં પણ તેમને તે મોળો લાગે

આટલા માટે એક્ટરે સ્ટેજ ઉપરના પોતાના ઓરડા કે ગાળો જાણે એક નાના ચિત્રને આપણે જરાક મોટો (slightly enlarged photo) બનાવીએ તેવી થોડીક વિશાળતા આપવી જોઈએ છે. રંગભૂમિ ઉપરનું આવું જરાક 'એનલાર્જમેન્ટ' સ્ટેજ માટે ખરેખર કુદરતી યાને 'નેચરલ' છે. સ્ટેજ માટે એટલી વિશાળતા અતિશયોક્તિમય (Exaggerated) નથી જ. વળી ઓડિયન્સને એટલું મોટુંક વાણી વિષયક કે અભિનય વિષયક 'એનલાર્જમેન્ટ' તેમની જગ્યાએથી બરાબર કુદરતી જેવું જ લાગે છે.

આ પ્રમાણે સમજીને શિખાઉ એક્ટરોએ પાતાને રંગમંચ પર સ્વાભાવિક બનાવવા જોઈએ છે.

૮૪
નોકર પાત્રે રાખવી જોઈતી એક સંભાળ

નવા કાચા શિખાઉ એમેચ્યોર એક્ટરો રંગમંચ ઉપર અનેક નાની બાબતોની સંભાળ રાખતા નથી.

દૃષ્ટાંત લેખે કોઈ કોઈ એવા એમેચ્યોર નોકર પાત્રો શેઠ શેઠાણીને મળવા આવનાર 'વિઝિટર' (આગંતુક)ની ખબર કરવા કાજે તેઓ જ્યાં બેઠા હોય તેની પડખેની જ પક્ષપડ (wing) માંથી સ્ટેજ ઉપર આવ્યા આવે છે એ વાજબી નથી. ખરી રીતે જોતાં સ્ટેજનો જે છેડો શેઠની બેઠક આગળથી આઘો હોય તે બાજુની પક્ષપડમાંથી નોકર પાત્રે રંગમંચ ઉપર દાખલ થવું જોઈએ છે. વળી એકદમ 'વિંગ'ની લગોલગ ઊભા રહીને પણ મળવા આવનાર વિષે ખબર આપવી ચમત્કારક લાગતીજ નથી. 'વિંગ' થી બે ત્રણ ડગ આગળ વધીને નોકર પાત્રે તેમ કરવું ઘટે છે.

૮૫
વાતચીત દરમિયાન વસ્તુઓ એક બીજાને કયારે આપવી તથા પસાર કરવી

બે પાત્રો અથવા તેનાથી અધિક પાત્રોએ પોત પોતાની વચ્ચે રંગમંચ ઉપર ચાલતી **ખાસ વાતચીત વેળાએ-અગત્યની વાતચીત વેળાએ-જે વાતચીત ખેલના વસ્તુ (Plot) ને બનાવનારી કે વધારનારી હોય તે વેળાએ** એક બીજાને ચાનો કપ, માચીસની ડબ્બી, સીગરેટની પેટી, પાન સોપારીની થાળી, કે દારૂની બાટલી વગેરે કોઇ પણ વસ્તુ આપવી લેવી કે પસાર કરવી નહીં. કારણ એવી વેળાએ તમાશગીનોનું લક્ષ આવી હિલચાલથી પેલા **બોલાતાં અમુક અગત્યનાં વચનો** પર જવાથી દૂર થવા પામે છે તમાશબીનોનુ લક્ષ અને નજર વસ્તુઓની આપલે ઉપર દોડે છે જે ગેરવાજબી છે. માટે જ્યારે જ્યારે પણ આવી વસ્તુઓ આપવી અથવા પસાર કરવી હોય ત્યારે ત્યારે તે **નજીવી જેવી વાતચીત દરમિયાન-સાધારણ જેવી વાતચીત દરમિયાન** થવુ ઘટે છે નહીંતર આવા, વસ્તુઓ આપવા તથા પસાર કરવાના અભિનય અસ્થાને થઇ પડી તેમની અસર તથા શોભા ઓછાં થવા પામે છે

૮૬
ચાલતી વેળાએ પહેલો પગ કયો ઉપાડવો અને ઘૂંટણીએ પડતાં પહેલું ઘૂંટણ કયું નમાવવું

સ્ટેજ ઉપર ઉભા હો અને સામેની 'વિંગ' ભણી જવુ હોય ત્યારે ચાલતી વેળાએ જે પગ તમે પહેલો ઉપાડો તે પ્રેક્ષકો ભણીનો ન હોવો જોઇએ. તે પડદા બાજુનો હોવો જોઇએ.

એથી ઉલટું જ્યારે ઘૂંટણીએ પડવું હોય ત્યારે જે ઘૂંટણ નીચે નખાવું જોઇએ તે પ્રેક્ષકો ભણીનું હોવું જોઇએ; પડદા બાજુનું નહીં, એમ થવાથી તમાશબીનોની આંખ સામે તમારી અંગસ્થિત ઢંકાઇ ન જતાં તે આખી દેખાવા પામી તમારો અભિનય અસરકારક નીવડશે.

૮૭
ચહેરાની 'ઍક્ટિંગ'ના સમ્બન્ધમાં

રંગમંચ ઉપરથી તમારા ચહેરાના કોઇ અવયવને જ્યારે ફેરવી મચડી બતાવવો હોય ત્યારે તમારો ચહેરો **મોટે ભાગે** 'ઓડિયન્સ' તરફ રાખીને તેમ કરશો. ઓડિયન્સની બરાબર સામે આખો ચહેરો ધરીને આમ કરવું એમ કહેવાની મતલબ નથીઃ માત્ર તે વેળાએ ચહેરાનો ઘણો ખરો વિશેષ ભાગ તમાશબીનોને દેખાવો જોઇએ.

દાખલા લેખે હોઠ મટમટાવી બતાવવા હોય કે કરડી બતાવવા હોય કે આંખ ફડકાવવી હોય તો કદી પણ "ઓડિયન્સ" ને પોતાનો અડધો ચહેરો (Profile) બતાવીને કરી દેખાડવાં નહીં, કારણ તેમ કરવાથી તેની અરધી ખૂબી મરી જવા પામે છે.

૮૮
ઍક્ટિંગ વિષે જમણા અને ડાબા ચહેરાનો ઉપયોગ

કોઇ પણ એક માણસના શરીરની કે ચહેરાની બન્ને બાજુઓ દેખાવમાં કે મજબૂતાઇમાં એક સરીખી હોતી નથી આ ઘટના પ્રમાણે પુરુષોનો તેમજ સ્ત્રીઓનો જમણો ચહેરો તેમના ડાબા ચહેરા કરતા વધારે દૃઢ યાને મજબૂત હોઇ દેખાવમા પણ વધારે સારો હોય છે.

માટે જ્યારે કોઇ અભિનેત્રીએ ગુસ્સો, ક્રોધ, ધિક્કાર, કડવાશ, બળ, મતા, દમામ વગેરે ઉગ્ર જુસ્સાઓ દાખવવા

શોખ. ૬. ચિત્રો જોવાનો શોખ. ૭. પ્રતિમાઓ અને પુતળાંઓ અવલોકવાનો શોખ. ૮. યાદદાસ્તશક્તિ ખીલવવાને લગતી (Memory Training) પુસ્તિકાનો અભ્યાસ કરવાનો શોખ. ૯. અવાજની ખીલવણીને લગતાં પુસ્તકો વાંચવાનો શોખ. ૧૦. ચહેરાની જુદા જુદા સ્નાયુઓની સમજ ધરાવવાનો શોખ. ૧૧. મોઢાં, ગળાં અને છાતીની અંદરના બધા ભાગો કિંવા અવયવોનું શારીરિક જ્ઞાન ધરાવવાનો શોખ. ૧૨. લોકોના ચહેરાઓને તથા તેના ઉપર ઝઝૂમતી ઊર્મિઓને જોવા તપાસવાનો શોખ. ૧૩. લોકોને તેમની વાતચીત વેળાએ બધી રીતે તપાસવાનો શોખ. ૧૪. પટાબાજીનો તલવારબાજીનો અને મગદળ ફેરવી જાણવાનો શોખ. ૧૫. મુખ મજાવટ (Make up) ની વિદ્યા જાણી શીખીને તે પ્રમાણે જાતે કરવાનો શોખ. ૧૬. જુદા જુદા જૂના નવા દેશોના વેશપરિધાનનો ઇતિહાસ જાણવાનો શોખ અને જગતની વિધવિધ પ્રજાઓના માનસ, તેમના આચાર, વિચાર, રૂઢિ વિધિ, ખાનપાન, તાજીમ તવાજો, સાહેબ સલામ આદિ શિષ્ટાચાર વગેરેનું વાંચન અને તેને લગતો અભ્યાસનો શોખ.

અવાજ અને વાણી

પ્રકરણ ૨૭ મું

અવાજ અને વાણી

(પ્રાસ્તાવિક)

અત્યાર લગી આ પુસ્તકમા જે આપણે વાચ્યુ તે માત્ર આંગિક અભિનય યાને શારીરિક ઍક્ટિંગને જ લગતુ હતુ

પરંતુ ઍક્ટરની ઍક્ટિંગનુ ક્ષેત્ર એટલામા જ આવીને અટકતુ નથી. એમા અવાજ અને વાણી (Voice and Speech) પણ આવી જાય છે, કારણ ઍક્ટરને, જવો અને જેટલો સમ્બન્ધ તેના શરીર અને ચહેરા સાથે છે તેટલો અને તેવોજ નિકટ સમ્બન્ધ એને વાણી સાથે પણ છે

જો કોઇ 'એમેચ્યોર' કે 'પ્રોફેશનલ' ઍક્ટર આમ સમજતો હોય કે અવાજ અને વાણી ઍક્ટિંગના કેવળ સહાયક અંગોજ છે તો તે તેની મોટી ભૂલ છે તેઓ ઍક્ટિંગના સહાયક જ નહીં પરંતુ સર્જક અંગો છે.

અવાજ એ શુ છે? એ તો જેમ પ્રત્યેક મનુષ્યના આત્માને તેમ ઍક્ટરના આત્માને ખુદ પ્રત્યક્ષ કરનાર એક મહાન પ્રદર્શક છે ઍક્ટર પોતાના ચહેરાને રંગી કે સજીને ભલે છૂપાવે, વસ્ત્ર પરિધાન વડે પોતાના અંગને ભલે ઢાંકે, ખોટા વાળની ટોપીઓ પહેરે, પોતાને લાંબો દેખાડવા ભલે ઊંચી એડીના જોડા પહેરી નીકળે, અને વિધવિધ પ્રકારે પોતાના શરીરને પલટાવે, પરંતુ એ જેવો છે તેવો તેને મોડે વહેલે જાહેર કરી મેલવાને તેનો અવાજ ચૂકે એમ નથી જેમ શૈલી એ લેખકના ચારિત્ર્યને જાહેર કરે છે તેમ ઍક્ટરના અવાજની

જાત એકટરની પ્રકૃતિ ઉઘાડી પાડે છે.

અવાજ એ એકટરનું સૌથી મુખ્ય અને પહેલું વાજિંત્ર છે જેને એ રંગમંચ ઉપર વગાડીને તમાશબીનોના હૃદયને પણ વગાડે છે. એ વડે તે તેમની હૃદયોર્મિ (Emotions) સાથે જબરી રમત કરે છે: એનો અભિનય અને એની ચેષ્ટા કરે તેના કરતાં પણ વિશેષ; કારણ કે અવાજની અસર હૈયાં ઉપર તાત્કાલિક અને જબરદસ્ત છે.

એ ઉપરાંત એકટર પોતાનાં અવાજ તથા વાણી માર્ફત નાટ્યલેખકની ધારણાને, તેણે સર્જેલાં પાત્રચારિત્રને તથા તેણે લખેલાં વાક્યોના ભાવાર્થ અને સૂક્ષ્મ ભેદને ખેંચી કાઢીને જાહેરમાં આણે છે. માટે એકટર થવાની ઉમેદ ધરાવતા પ્રત્યેક આસામીએ આટલી વાત પોતાના મનમાં બરાબર નોંધી રાખવી કે જો તેમનું અવાજરૂપી વાજિંત્ર અણકેળવેલું હોય તો તે પુખ્ત અસર ઉપજાવવાને માટે હજી અયોગ્ય જ છે. કેટકેટલા અભિનેતાઓ અને અભિનેત્રીઓ જોઈતા સરસ મજબૂત અવાજ વિના, બીજી ત્રીજી અનેક લાયકાતો છતાં પણ અમુક ભૂમિકાઓ ભજવવાને અશક્ત હોય છે. એને જ લઈને તેઓ ઘણા સરસ એકટર થતા અટકી ગયા છે.

દરેક એકટર પોતાનો ખાસ, જુદો ચોક્કસ જાતનો અવાજ ધરાવે છે: કાંતો તે અવાજ મજબુત યા નરમ, જાડો વા પાતળો, ખોખરો વા ખુલ્લો, છાતીમાંથી બાહેર પડતો કે નાકમાંથી નીસરતો, ગળામાંથી બાહેર આવતો કે મુખમાંથી નીકળી પડતો, ઘાડો કે તીણો, બુલંદ કે ચીંચવાતો હોય છે. હવે, જો બધા એકટરોને તેમના અવાજની જાત પ્રમાણેનો જ અનુકૂળ પાઠ પૂરેપૂરો મળી રહેતો હોય તો તેઓ બધા કળાકાર એકટરોની ઉપમાને નક્કી લાયક જ ગણાય ! પરંતુ એકટરનું રંગમંચ-જીવન આવું મર્યાદિત નથી સ્ટેજ ઉપર આવીને ગંધ્યાબંધ

વિધવિધ ભૂમિકાઓ એણે ભજવવાની હોય છે માટેજ જુદા જુદા પાત્રયોગ્ય અવાજો એ ઉપજાવી શકે તેટલા માટે એણે પોતાના અવાજને બધી રીતે કેળવવો ખીલવવો જોઇએ ખેદની વાત છે કે આપણે ત્યાના રંગમંચ ઉપરના તેમજ બોલપટ ઉપરના ઍક્ટરો અવાજની ખીલવણીના પદ્ધતિસર અભ્યાસથી પોતાને અફસોસકારક હદ સુધી વંચિત રાખે છે કમનસીબી આ છે તેમને એવુ અવાજને લગતુ શાસ્ત્રિય જ્ઞાન આપનાર સંસ્થા કે વ્યક્તિઓ પણ આપણા વચ્ચે હસ્તી ધરાવતાં હોય એમ જણાતું નથી

ઉપર જણાવ્યા ઉપરાંત અવાજની બીજી ખૂબી તથા અસર આ છે કે તેના વડે ઍક્ટરો આખા નાટકને તથા તે માંહેલા પ્રત્યેક પ્રવેશને જોઇતો વાતાવરણીય રંગ આપી શકે છે હા અવાજ અને તેના અસંખ્ય વિધવિધ સ્વર પ્રકાર વડે જો ઍક્ટરો અને ઍક્ટ્રેસો ઇચ્છે તો પોતાની ભૂમિકાઓને અને પ્રવેશોને તેઓ કાંતો દિવ્ય, સ્વર્ગીય, સાત્વિક અને તૈજસ (Ethereal) શ્વેત (સફેદ) રંગી વાતાવરણ આપી શકે-કાંતો શુદ્ધ પ્રેમ, પૂજ્યતા અને ભક્તિનુ નીલ (બ્લૂ) રંગી વાતાવરણ જમાવી શકે-દ્વેષ, ઇર્ષા અને કીનાખોરીનું હરત (પીળા) રંગી વાતાવરણ ઉત્પન્ન કરી શકે-દુષ્ટતા, ધાતકી મશ્કરી અને કટાક્ષનુ ભૂરિયુ વાતાવરણ લાવી શકે-નિરાશા અને મંદતાનુ રાખોડી વાતાવરણ ઉપજાવી શકે-ખુશાલી આશા અને ઉત્સાહનુ ગુલાબી રંગી વાતાવરણ જમાવી શકે-ભરે શોક વિલાપ અને આક્રંદનુ શિહા (કાળુ) રંગી વાતાવરણ બેસાડી શકે-ભયંકરતા, ભરે ક્રોધ અને પ્રચંડ પ્રકોપ વડે તપ્ત લાલ રંગી વાતાવરણ ઉપસ્થિત કરી શકે

અવાજ, વાણી તથા સંવાદ વેગાએ જેમ ઍક્ટરનું વક્તૃત્વ (Elocution) એના અભિનયને મદદ કરે છે તેમ વળી અભિનય

પોતાની તરફથી વક્તૃત્વને વગતી સહાય આપે છે માટે સરસ વક્તૃત્વ ખીલવવા કાજે એક્ટરને ઘણુ ઘણુ કરવાનુ રહે છે પોતાના પાત્રની લીટીઓને એ સારી રીતે ખોલી બતાવી શકે કે તેમને સરખા ઉચ્ચારમા રજૂ કરી શકે એટલુ જ એ માટે પૂરતુ થઈ પડે એમ નથી એક શબ્દ ઉપર કેટલી વાર લગી રહેવુ એ જાણવાની પણ એક્ટરને ખાસ અગત્ય રહે છે તે સાથે તેણે પોતાની વાણીમા આવતા સ્વરો (Vowols) અને વ્યજનો (Consonants) ની કીમત અને ઉપયોગ પણ જાણવા સમજવા ઘટે છે

સ્વરમાધુર્ય સાથે અવાજને આવો સમ્બન્ધ છે અવાજની આવી ખૂબી અને મોટાઇ છે ખરુ કહેતા અવાજ એ એક્ટરની મોટી મૂડી યાને થાપણ છે સારૂ બોલવુ અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચારવુ એ એક્ટરોના બે બહુ બળવાન સાધનો બલકે સહાયકો છે માટે તેમણે આ પોતાની કીમતી થાપણને કેળવવી, ખીલવવી અને વધારવી જોઇએ છે એમા શ્વાસબળ ધારીને એને જોરદાર કરવી જોઇએ કે તે સાથે અવાજ વડે બીજુ પણ એને ઘણુ કામ કરવાનુ રહે છે જેનો ખ્યાલ આગળ વાચતા આપણને મળી રહેશે

હવે જેમ અભિનયને લગતી કેટલીક પરચુરણ વહેવારુ સમજ સૂચના આપણે વાચી આવ્યા તેમ અવાજ, વાણી અને વાતચીતને લગતી થોડીક કાર્યસાધક સૂચનાઓને આપણે એક પછી એક હાથ ધરીશુ –



પ્રકરણ ૨૮ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૯૧

શ્વાસબળ કેમ સંપાદન કરી શકાય

જ્યારે નવો નવો શિખાઉ એક્ટર પહેલીવાર નાટક તખ્તા ઉપર આવી ઉભો રહે છે ત્યારે જો તે ગળું ખેંચીને મોટા મોટા અવાજે બોલે છે તો "ડાયરેક્ટર" કે 'રિહર્સલ માસ્ટર' તેને કુદરતી અવાજમાં બોલવાને ફર્માવે છે. અને જો, તે કુદરતી જેવા જોગતા નાના અવાજે બોલે છે તો 'આમ બોલશો તો છેટે બેઠેલું ઓડિયન્સ કેમ સાંભળશે ?' એવો ઠપકો તેને મળે છે. સ્ટેજ ઉપર એક્ટરોની આ મોટી મુસીબત છે; કારણ કુદરતી બોલતો અવાજ (Natural speaking voice) સ્ટેજ ઉપર થોડુંક જ કામ આપતો અથવા તો નકામો જ છે. એથી ઉલટું મોટા મોટા અવાજ વાળી બુમબરાડ પણ તેટલી જ અકુદરતી અને નિરર્થક જ છે. આટલા જ માટે આ સૂચનામાં તથા હવે પછી આવનારી ઘણીએક સૂચનાઓમાં, અવાજ બધા તમાશબીનોને દૂરવેર કેમ પહોંચવા પામે તેની અમુક સમજને ખાસ સમાવવામાં આવી છે

અવાજના સમ્બન્ધમાં સૌથી પહેલું લક્ષ એક્ટરે પોતાનો દમ યાને **શ્વાસબળ** વધારવા ઉપર આપવાનું છે. શ્વાસબળની આવશ્યકતા સ્ટેજ ઉપર મોટા અવાજે બોલી શકાય અથવા લાંબા લાંબા પીરીઓ બોલતા થાકી ન જવાય તેટલાજ કાજે હોઇ શકે નહીં. એક ઝીણી ધીમી હાય કે આહ પણ 'પિટ કલાસ' ની છેલ્લી હાર લગી જઇ

પહોચે તેટલા માટે તેમ જ રીતસરનો અવાજ પણ સર્વત્ર ફરી વળે એવો વદનકારી બની શકે તેટલા માટે, સાફ બોલાઇ શકાય અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચારી શકાય તેટલા સારુ પણ એક્ટરે પોતાની શ્વાસ સંપત્તિ અવશ્ય વધારવી ઘટે છે એ મોંઘી સંપત્તિ **દમ લેવાની** કસરત વડે નક્કી મેળવી શકાય છે અવાજની ખીલવણીને લગતો એક્ટરનો સૌથી પહેલો પાઠ કે સૌથી પહેલું શિક્ષણ તે આ **શ્વાસબળ મેળવવાની** કસરત છે એ કસરત આ પ્રમાણે —

(ક) ખુલ્લી ચોખ્ખી હવામા શરીરને સરખુ ટટાર ઊભુ રાખી છાતીને બાહેર આણો

(ખ) નાક માર્ફતે છૂટથી દમ લ્યો અને દમને દસ પળ (seconds) લગી છાતીમા ઘૂટી રાખો (મોઢુ બંધ રાખીને જ નહીં પણ એ માટે કામ કરતા સ્નાયુઓની ગતિને રોકીને)

(ગ) જ્યારે ફેફસા હવાથી પૂરેપૂરા ભરાઇ ગયા છે એમ લાગે ત્યારે હોઠ જરાક જ ખુલ્લા કરી દમ બાહેર કાઢો, પણ તેમ પ્રથમ ધીમેથી અને નરમ દબાણ આપીને કરો. એ વેળાએ બાહેર નીકળતો શ્વાસ તદ્દન એક સરખી ગતિમા બાહેર આવવો જોઇએ. પછી બીજી વાર આ શ્વાસ બાહેર કાઢવાની ક્રિયા મધ્યમ દબાણ આપીને અને છેવટ સખત દબાણ આપીને કરવી

આ કસરત દરરોજ સવાર સાજ ખુલ્લી હવામા દસ બાર મીનીટ લગી એક્ટરોએ કરવી

૯૨
સરસ અને અસરકારક અવાજ માટેની ત્રણ પ્રાથમિક સમજદારી

રંગમંચ ઉપરથી સરસ અસરકારક અવાજ વહાવવો હોય અને સારી રીતે વાતચીત કરી બતાવવી હોય તો આ ત્રણ વાત ઉપર પહેલું ધ્યાન આપશો

(૧) તમારાથી બોલાતા દરેક ફકરાની, તેના દરેક વાક્યની, તે દરેક વાક્યના ખંડ યાને પદ (Syllable) ની અને તેના એકે એક શબ્દના અર્થની તમને બુદ્ધિપૂર્વક સમજણ હોવી જોઇએ. કારણ એ બધાનો ભાવાર્થ સમજાય તો અવાજને કેવો સ્વર (Tone) આપવો તે સમજી શકાશે.

(૨) જે જે પ્રવેશોમા તમારો પાઠ હોય તે તે બધા પ્રવેશોના હેતુ યાને આશયનો તમને પાકો ખ્યાલ હોવો જોઇએ. કારણ, એ આશય સમજશો તો પ્રવેશનું વાતાવરણ જમાવવામાં કેવો અવાજ મદદ કરી શકે તેનો ખ્યાલ મળી રહેશે.

(૩) તમારા પાઠને લગતા ચારિત્રની અને તે ચારિત્ર યોગ્ય ઊર્મિઓ (Emotions) ની તમને પૂરેપૂરી જાણપિછાણ હોવી જોઇએ, કારણ ઊર્મિ પરિચય વિના અવાજનું પ્રમાણ તથા અવાજનો ફેરફાર વગેરે સમજી કે લાવી શકાતું મુશ્કેલ જ હોય છે.

૯૩
મોઢું, ગળું, ડાચું અને જીભ

કેટલાંક એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો પોતાનું મોઢું બરાબર ખોલીને બોલતાં જણાતાં નથી. સાધારણ નિયમ પ્રમાણે દાંતની હાર વચ્ચે બે

આંગળીઓ ખુલાસાથી ફરી શકે તેટલું મોઢું તો બોલતી કે ગાતી વેળાએ ખુલ્લું મૂકાવું જ ઘટે; નહીં તો પછી અવાજ કેમ બરાબર બાહેર આવી શકે? અને જો અવાજ બરાબર બાહેર ન પડે તો દૂર બેઠેલા શ્રોતાજનો તેને સાંભળી કેમ શકે?

બોલતી કે ગાતી વેળાએ ગળાંના સ્નાયુઓને કદી પણ સંકોચાએલાં રાખશો નહીં. ગળું બોલતી અને ગાતી વેળાએ નમનશીલ (Flexible) હોવું જોઈએ. કેટલાક એક્ટરોને ગાતી તથા બોલતી વેળાએ ડોકને ઊંચી ખેંચેલી રાખીને ગાવાની ટેવ હોય છે. આથી ગળાંના સ્નાયુઓ સંકોચાઇ અવાજ ખુલ્લો અને પૂરેપૂરો બાહેર પડી શકતો નથી. માટે ડોક ઊંચે ચઢાવીને બોલવું કે ગાવું નહીં. વળી એથી પ્રેક્ષાગાર (Anditoriam) માં અવાજ બરાબર સામી દિશાએ ન જતાં લગાર ગૅલરી જ ભણી જતો થાય છે. જે ખોટું જ છે. ગળાંને એવી વેળાએ મોકળું અને પોચું રાખવું.

બોલતાં કે ગાતાં ડાચાં જડ નહીં રાખવાં. તેમ વળી તે લબડતાં હોય તેમ ઢીલાં પણ ન રાખવાં તેમને સમાન સ્થિતિમાં રાખવાં.

બોલતાં કે ગાતાં જીભને મોઢામાં વારેવારે ઊંચે ચઢાવવી કે પાછળ જતી ન કરવી કે જેથી ઉચ્ચારાના શબ્દો પાછળ હઠે, શબ્દો ભાંગી પડે ને અવાજને તમાશબીનો તરફ જવામાં અડચણ આવે.

૯૪

ધ્વનનકારી (*Resonant*) સાદ કેમ બનાવી શકાય

એક્ટરના અવાજમાં મજબૂતાઇ અને મીઠાશ સાથે ધ્વનન (Resonance) નો ગુણ પણ હોવો જોઇએ એ ધ્વનનને લઇને તો

ઉચ્ચારાતા શબ્દ કે વાક્યનો નાદ ઓછા શ્રમે લાંબે સુધી જઇ શકે છે અવાજમા ધ્વનન હોવાથી અવાજના મોજા મુખ માહેલા સખત ટાળવા (Hard palate) ભણી જઇ તેની સામે અથડાઇને તમાશગીનો તરફ દૂર લગી જતા અસરકારક અને સ્વરમાધુર્યપૂર્ણ કે થાય છે

અવાજમા ધ્વનન લાવવા માટે તેને કાઇ ઘણુ ઘણાવીને બોલવાની જરૂર નથી એટલા માટે ધ્વનનને મજબુત કેળવાએલા શ્વાસ ળની પીઠ અને આધાર મળવા જોઇએ અવાજમા ધ્વનન લાવવાનો એજ ખરો ઇલાજ છે બોલતી કે ગાતી વેળા ફેફસા હવાથી પૂરતા ભરેલા હોય અને તે સરખી રીતે પાછા ખાલી થાય તો ધ્વનન આપ મેળે ઉપજવા પામે છે

વળી આ ધ્વનન, જેટલું એકૂટરનુ ગળુ તથા નાક સ્વચ્છ હશે તેટલુ સરસ રહેવા થવા પામશે એટલા માટે ગળા ને નાકના માર્ગો તદ્દન સાફ અને સ્વચ્છ રાખવા જોઇએ

૯૫

અવાજને આખુ ઓડિયન્સ કેમ બરાબર સાંભળી શકે

૧–શ્વાસને કેળવો તથા કાવતમ દ બનાવો આગળ ઉપર જણાવેલી કસરત પ્રમાણે

૨–તમારા સ્વારાક્ષર (Vowles) ના ઉચ્ચારણને સુધારો અશુદ્ધ સ્વારાક્ષર ઉચ્ચારણુ અવાજને વહેવડાવવામા ભારે બધન લાવે છ

૩– શબ્દો અધકચરા નહીં બોલો– પૂરેપૂરા બોલો

૪–વાણી કે વાક્યને છેડે સાદને પાડી ન નાખો

૫–રગમચ ઉપરથી તમારા અવાજને હમેશાં સામી દિશામા આગળ ફેંકો

૬-બોલતી કે ગાતી વેળાએ જેમ ડોક ઊંચે કરીને ન બોલશો તેમ મોઢું નીચું નમાવીને પણ બોલશો નહીં. અવાજ એથી તમાશબીનો ભણી સામી દિશામાં જવાને બદલે નીચે ચાલ્યો જવા પામશે. (અલબત્તાં કોઇ એકાદો શબ્દ કે વાક્ય એવો હોય કે જે બોલતી વેળાએ મસ્તકને ખાસ નીચું નમાવેલું વાજબી કહેવાય ત્યાં અપવાદ લેખે બોલનારે તેમ કરવું.)

૯૬
અવાજ અને ઊર્મિ

સ્ટેજ ઉપર ઊર્મિ ત્રણ પ્રકારે પ્રકટે છેઃ ૧-અવાજ ઉપજાવીને ૨-અભિનય કરીને અને ૩-ચહેરા પર અનુકૂળ દેખાવ લાવીને. એમાં યે **અવાજ** ઊર્મિ જગાડવામાં સૌથી સબળ અને અસરકારક સાધન છે.

આટલા માટે એક્ટરે પોતાના અવાજમાં અને પોતાથી બોલાતી વાણીમાં ચાલુપણે ઊર્મિને પ્રવેશાવી જોઇએ. પણ તેમ કરતાં એક્ટરે તેમાં વધુ પડતો ભાવ (Feeling) ભરવો નહીં. નહીંતર અવાજમાં અત્યોક્તિ થવા પામશે

વળી જેમ અભિનય કદી પણ એક્ટરની ખાનગી ઊર્મિઓનું પ્રદર્શન હોઇ શકે નહીં તેમ અવાજ મહીં એક્ટરની ખાનગી લાગણીનો પણ સમાવેશ થવો જોઇએ નહીં; કારણ ખાનગી લાગણી અવાજમાં ભેળાતે કઇ ઘડીએ ઊર્મિ હદ કુદાવી જશે તે કાંઇ નક્કી કહી શકાય નહીં. ખાનગી લાગણીની વિશેષતા આવવાથી ઊર્મિને તથા અવાજને અને અભિનયને કાબુમાંથી છટકી જવાનો સંભવ રહે છે યાદ રાખવું રંગમંચ ઉપરથી દરેક કાંઇ રજૂ થતું, અંતે તો કળાના જ ઘરનું છે-પ્રકૃતિ (Nature) ના પ્રદર્શનને લગતું તો નહીં જ.

૯૭

સ્ટેજ ઉપરથી રડવાનો અવાજ કેમ કાઢવો

જો તમને રંગમંચ ઉપરથી ખડખડાટ હસવાનો અવાજ બરાબર કાઢતા આવડતું હશે તો પછી તમને સ્ટેજ ઉપરથી રડી બતાવવાનો અવાજ કાઢતા ઘણી મુશ્કેલી આવશે નહીં જ્યારે રડવાનો અવાજ કાઢી બતાવવો હોય ત્યારે જેમ તમે સ્ટેજ ઉપર ખડખડ અવાજે હસો છો તેમ હસવાના જ અવાજની નકલ કરો; પરંતુ તે અવાજમાં તમારી તરફથી કરુણતા અને રૂદનની લાગણી ખૂબ ઉમેરો એક બાજુએથી ફેફસામાંથી હવાને કટકે કટકે છોડતા જાઓ ને હસવાના અવાજને ગમ, દુઃખ તથા ખેદ કે વેદનાની લાગણી આપતાજ જાવો. તે સાથે ચહેરાની ઉપર પણ તેવો જ ભાવ લાવી મેલો. આવો રુદન-પ્રયોગ જ્યારે ચહેરા આડે રૂમાલ લાવીને કે હાથેળીમાં માથું નીચે દબાવી દઈને કરવાનો હશે ત્યારે તો તે વધારે સહેલાઈથી અમલમા મૂકી શકાશે ટૂંકમા ચહેરો રડતો બનાવો—અવાજ હસવાના જેવો કાઢો; પરંતુ, ચહેરાને રડતો બનાવ્યા વિના એકલો હસવાનો અવાજ રડવાના અવાજ જેવો ભાસ તથા અસર ઉપજાવી શકશે નહીં.

વળી જ્યારે પણ રડી બતાવવા ખાતર તમે દમ અંદર લ્યો ત્યારે રડવાનો બીજો ઉછાળો આવવા પહેલાં તુર્તાતુર્ત દમને છોડી મેલજો

રંગભૂમિ ઉપર જ્યારે અવાજ કાઢીને પ્રકટ રડવું હોય ત્યારે આ ત્રણ વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવો. ૧-શ્વાસનું ઉતાવળું લેવુ છોડવુ ૨-હસવાના જેવા અવાજની નકલ કરવી ૩-ચહેરા ઉપર રૂદન લાયક ઊર્મિ પ્રકટાવવી.

૯૮

વાણીને લગતા બે પ્રકારના ખચકા

રગમચ ઉપર વાણી કિંવા વાતચીતને બે જાતના ખચકા આપવાના (Pauses) હોય છે એક ખોટા અને બીજો ખરા ખોટા ખચકો જ્યારે એક્ટર પોતાનુ બોલવુ ભૂલી જાય છે ત્યારે આપમેળે ઉપજવા પામે છે ખરા ખચકા તો વાણી વચ્ચે જાણી જોઇ લાવવામા આવે છે આ ખરા ખચકા, સ્ટેજ ઉપર વાણીને તથા હિલચાલને અમુક અમુક જગાએ જરાક અટકાવી દેવાથી અપાય છે, અથવા તો વાણી તથા અભિનયને સાથે ચલાવીને પણ ખચકા અપાય છે

પરતુ સનગ વાક્પ્રવાહ ચલાવતે ખચકા આપવા નહીં એ તો સાધારણ બોલી દરમિયાન અથવા વાતચીત (Dialouge) વેળાએ તથા થાકેલી કે મન્તી સ્થિતિમા બોલતી વેળાએ તથા વૃદ્ધ પાત્ર બોલી રહ્યુ હોય એવા પ્રસગે અગત્યના થઇ પડે વાતચીત વેળાએ કયા કયા ખચકા આપી શકાય તેની દષ્ટાંત સહિત સમજણ આજ પુસ્તકમા આગળ અપાઈ ગઇ છે, તે ઉપર અભિનય શાસ્ત્રીઓનુ લક્ષ ખેચવામા આવે છે

૯૯

સરસ તથા બધાંને સંભળાઇ શકે તેવું ગાવું હોય તો

સરસ તથા બધાને સભળાઇ શકાય એવું સ્ટેજ ઉપરથી ગાવુ હોય તો આ ચાર નિયમોને અમલમા મૂકશો

૧–આ પહેના નિયમને ફેફસાં સાથે સમ્બન્ધ છે દમ ઊડો લ્યો અને સ્વર (Tone) ને નભાવો–ટેકવી રાખો.

૨–આ બીજા નિયમને કંઠનાલ (Larynx) સાથે લાગે વળગે

છે કંઠનાલ એટલે કે કંઠસ્થાન, યાને હવાની નળીનો ઉપલો ભાગ કે જેમાં એ નાદતંતુઓ (Vocal cords) આવેલા છે. આ નાદતંતુઓમાં જ્યારે આંદોલનો (Vibrations) પેદા થાય છે ત્યારે અવાજ પ્રકટવા પામે છે અને કંઠનાલમાં આ આંદોલનો બરાબર થઇ શકે તેટલા માટે ગાયકે શ્વાસપૂર્ણ ગાવું વળી એથી બહાર આવતા અવાજને અટકાવ ન આવતા તે સમતોલ પ્રકારે બાહેર આવવા પામે છે.

૩ આ ત્રીજા નિયમને ગળાં સાથે સમ્બન્ધ છે ખુલ્લા ગળાએ ગાઓ આથી સ્વરમાત્રા (Tone) ઘરે એટલી વધારી શકાશે

૪–આ ચોથા નિયમને મુખ (Mouth) સાથે લગે વળગે છે મુખમાં, બન્ને જડબાઓની ઉપલી ધાર, દાત જીભ અને મુખનો ગાળો કે જેની ઉપલી બાજુએ હાડકાવાળુ તેમજ નરમ ટાળવુ આવેલું હોય છે અને જેની નીચલી બાજુએ જીભની હેરળ સ્નાયુઓના નરમ પડો આવેલા છે કે જેને મુખભૂમિકા (Floor of the mouth) કહે છે, તે આવી જાય છે મુખ આવી રીતનુ હોઇ એને અવાજનો દરવાજો કહ્યો છે આટલા માટે મહોડુ બરાબર ખોલીને ગાઓ, તે સાથે જેવો શબ્દોચ્ચાર હોય તેવો હોઠનો આકાર બનાવો આથી અવાજને ભરાવ તથા વિસ્તાર મળી રહેશે

૯૨

પ્રકરણ ૨૯ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૧૦૦

"ઍક્ટરનું સળેખમ"

ઍક્ટરોના ગળાને જે શરદી (સળેખમ) લાગુ પડે છે તે તેમની ચોક્કસ ગેરકાળજીને લીધે થવા પામે છે. રંગમંચ ઉપર બોલવાથી અને ગાવાથી ઉપજેલા શ્રમ કારણે ઍક્ટરનું ગળું અંદરથી ગરમ થઇ જવા પામે છે. બોલતી કે ગાતી વેળાની થોડીક સેકન્ડોના અરસામાં ગળા મહીં હઝારો આંદોલનો (Vibrations) ઊભા થવાનું એ પરિણામ છે. માટે ચાલુ રીતે અવાજને થકવીને-ગળાને મહેનત આપીને-થિએટરની ગરમ હવા તજીને બાહેરની વિશેષ શીતળ હવાને એકાએક દમમાં લેવાથી અથવા તો મુખ માર્ફત ઠંડી હવાને દમમાં લેવાથી અને તેવી શીતળ હવામાં આવીને તુર્તજ વાતચીત કરવા મંડી જવાથી ગળાને શરદી પકડવાનો ઘણો ખરો સંભવ રહે છે એટલા જ માટે એને 'ઍક્ટરનું સળેખમ' કહેવામાં આવે છે. કેટલાક ઍક્ટરો થિએટરમાંથી બાહેર નીકળતાં શરદીથી બચવા ગળે ગળપટો લપેટી લે છે પરંતુ તેથી કાંઇ જેવું જોઇએ એવું રક્ષણ મળતું નથી. ખરો ઉપાય, થિએટરમાંથી બાહેર પડતાંની સાથે કેંક વાર લગી ચૂપ રહેવાનો અને ફક્ત નાક માર્ફતે જ શ્વાસ લેવાનો છે. આથી ગરમ હવામાંથી એકાએક ઠંડી હવામાં જવાને લીધે ઍક્ટરોને જે શરદી સળેખમ થવા પામે છે તેનો નક્કી અટકાવ થશે.

૧૦૧
નીચલા સ્વરબિન્દુ (*Pitch*) ઉપરથી ઉપલા સ્વરબિન્દુ ઉપર કેમ જવાય

બોલતી તથા ગાની વેળાએ તમારા અવાજને જો નીચલા સ્વરબિન્દુ (Low pitch) ઉપરથી ચઢતા સ્વરબિન્દુ (High pitch) પર લઇ જવો હોય તો તેને બળજબરીથી લઇ ન જતાં સ્વરમાત્રા (tone) ને ક્રમે ક્રમે વધારીને ઉચ્ચ સપાટીએ લાવશો. ખેંચી તાણીને અને એકદમ, સ્વરને પરાકાષ્ટાએ પહોંચાડવાથી તમાશબીનોને અવાજ કુદરતી નહીં પણ કર્કશ અને અકુદરતી જેવો લાગશે.

માટે, જેમ અભિનયને તેની ઊંચી સપાટીએ ક્રમે ક્રમે લઇ જવામાં આવે છે તેમ અવાજને પણ ધીમો ધીમો વિરોધ (Contrast) આપી આપીને ઊંચી સપાટીએ ચઢાવવો.

૧૦૨
અવાજને ભરાવ (*Volume*) તથા વિસ્તાર (*Range*) કેમ અપાય

જો સ્ટેજ ઉપર અવાજને ભરાવદાર (Voluminous) બનાવવો હોય તો ખુલ્લાં ગળાંએ યાને ગળાંનાં સ્નાયુઓને લગાર વિકસાવીને બોલશો. આથી શ્વાસ ઉપર થોડુંક જ દબાણ આવશે અને બોલવાની અસર પૂરેપૂરી થવા પામશે. એથી સ્વર સહેજ પ્રયત્ન વડે ભરાવ (Volume) તથા બળ (Strength) અને વિસ્તાર (Range) મેળવવા પામશે અને તે થીએટરમાં દૂર લગી ફરી વળશે. અત્રે ગળાને વિકસાવવું એનો અર્થ ગળાંને ફૂલાવવું એવો થતો નથી-ગળાંને

સંકોચાવવુ નહીં પણ તેને સંકોચથી છૂટુ રાખીને સહેજ વિકાસ આપવો એજ કહેવાનુ છે આ રીતે રગમચ ઉપરથી બોલવાથી તથા ગાવાથી જેમ રેડિયોના 'સેટ'ને 'લાઉડ સ્પીકર' મળી રહે છે, જેમ ગ્રામોફોનને તેનુ ધ્વનિશીંગ (Horn) મળી રહે છે, તેમ અવાજને તેનો લાવ (Volume) અને વિસ્તાર (Range) મળી રહે છે

પરતુ આ ગળુ વિકસાવવામા કળા જોઈએ છે એ કળા બરાબર તો લાંબા અભ્યાસ વડેજ સપાદન થઈ શકે જો ગળુ વધુ પડતુ વિકસાય તો સ્વરમા જાડાઈ આવવાનો ભય રહે છે, અને જો તેથી ઊલટુ, ગળુ સંકોચાવવામા આવે તો સ્વર ભચડાવા પામી તે નબળો અને ધીમો થવા પામે છે

૧૦૩
સ્વરાક્ષર (*Vowels*) ઉચ્ચારણ ચોખ્ખુ અને સ્પષ્ટ કેમ બનવા પામે

સ્વરવિદ્યાને લગતુ આ એક સૂત્ર અતિ જાણીતુ છે કે "તમે તમારા વ્યજનો (Consonants) ને સંભાળો અને તમારા સ્વરો પોતે પોતાને સભાળી લેશે" એનો અર્થ એટલો જ કે શબ્દોમા વ્યજન જોડે સ્વર (Vowels) રહેલાજ હોય છે અને જો શબ્દો બરાબર ઉચ્ચારાય તો સ્વરોના ઉચ્ચારણ પણ આપમેળે બરાબર થવા પામે

પરતુ આપણા અનેક એક્ટરો કા તો અજાણતાને લઈને, કા તો બેદરકારીને લઈને કે પછી મુખ માહેના કોઈ અવયવની હિલચાલની ખામીને લઈને સ્વરાક્ષરોનુ છૂટુ કે વ્યજનયુક્ત ઉચ્ચારણ બરાબર કરી શકતા નથી એનું મુખ્ય કારણ એજ કે એક્ટરો સ્વરાક્ષર ઉચ્ચારતી વેળાએ પોતાના જીભ, તાળવા વગેરેની સ્થિતિ ખરેખર કેવી બનવી

ઘટે તેનો ખ્યાલ ધરાવતા નથી જો તેઓ ખ્યાલ ધરાવીને આ સ્વરાક્ષરોનું સરખું, સ્પષ્ટ, શુદ્ધ ઉચ્ચારણ કરે તો તે જેમ તેમની વાતચીતને શોભાવે તેમ વળી તેમના અવાજને પણ દૂર લગી ફેંકવામાં ભારે મદદ આપી શકે.

જુદા જુદા સ્વરાક્ષરો ઉચ્ચારતે, જીભની તાળવાંની વગેરેની સ્થિતિ કેવી થાય છે તે જાણવાથી તે પ્રમાણે સ્વરાક્ષરો તેની બરાબર રીતે ઉચ્ચારવાનું બની શકે છે એટલા માટે નીચલી સમજ જાણવા જેવી છેઃ–

(ક) જ્યારે 'આ' ઉચ્ચારાય છે–જેમકે 'ચાલ' 'આવ' 'આઠ' 'ગુજરાત' વગેરે શબ્દોમાં–ત્યારે જીભ એની મૂળ સ્થિતિમાંથી સપાટ બને છે–તાળવાંની કમાન પહોળી બને છે.

(ખ) જ્યારે 'એ' ઉચ્ચારાય છે–જેમકે 'દેશ' 'વેગ' 'કલેશ' વગેરે શબ્દોમાં–ત્યારે જીભ તેના મધ્ય ભાગેથી જરાક ઊંચી થાય છે.

(ગ) જ્યારે 'અ' ઉચ્ચારાય છે–જેમકે 'ખસ' 'બસ' 'નમ' વગેરે શબ્દોમાં–ત્યારે જીભ ઉપર ચઢે છે અને તેનું ટેરવું ઉપલા દાંતની કિનારી ઉપર અંદરની બાજુએથી સહેજ અથડાય છે.

(ઘ) જ્યારે દીર્ઘ 'ઈ' બોલાય છે–જેમકે 'ઈશ્વર' 'ઈદ' 'ગીત' 'બીક' 'નીચ'–ત્યારે જીભ અને તાળવાં વચ્ચેનું અંતર ઘણું ઓછું થવા પામે છે.

(ચ) જ્યારે 'ઓ' (લાંબો) ઉચ્ચારાય છે–જેમકે 'ઓઠ' 'દોષ' 'જોશ' વગેરે–ત્યારે તાળવાંની કમાન પહોળી બને છે અને જીભ પાછલી બાજુથી પોલી (Hollow) બને છે.

(છ) જ્યારે 'ઑ' (પહોળો) ઉચ્ચારાય છે–જેમકે 'ગૉળ' 'બૉલ' વગેરે શબ્દોમાં–ત્યારે મુખ જરાક ગોળાકાર થાય છે અને તાળવાંની કમાન કંઈક અંશે પહોળી થવા પામે છે.

(જ) જ્યારે દીર્ઘ 'ઊ' ઉચ્ચારાય છે—જેમ કે 'કૂર' 'દૂધ' વગેરે શબ્દોમાં—ત્યારે તાળવાંની કમાન હજી વિશેષ ગોળ બને છે; તેનો પાછલો ભાગ જે પોચું તાળવું (Soft palate) એવે નામે ઓળખાય છે તે હજી વધારે ઊંચે જાય છે અને હોઠ છેવટ ગોળ બનતાં આગળ પડે છે.

(ઝ) અને સ્વરાક્ષર ઉચ્ચારણ વધારે સરસ રીતે થઇ શકે તેની વિશેષ તાલીમ લેવી હોય તો એક્ટરે જાતે જુદા જુદા સ્વરોને સાથે જોડીને તે શબ્દોના ઉચ્ચાર મોટે મોટે સરખી રીતે ઉચ્ચારવાનો અભ્યાસ માંડવો જેમકેઃ—

ઓઇ, અએ, આઈ, આઇઓ, એઓ, ઊઆ, ઊઇ, ઇઊ, ઓઇઓ, ઓઆઇએ, વગેરે વગેરે.

એક્ટરોએ આ વાત ખૂબ જ યાદ રાખવી કે દૂર વેર અવાજ પહોંચી વળે તેનો ઇલાજ માત્ર મોટેથી બોલવામા સમાઇ જતો નથી. મોટો અવાજ હોય કે અવાજ સરખો કુદરતી હોય તોપણ તેને સ્વરાક્ષરોનું યથાસ્થિત ઉચ્ચારણ મળવું જ જોઇએ. અને તેટલા ખાતર એક્ટરોએ સ્વરાક્ષરો બરાબર પ્રકારે ઉચ્ચારવા જ જોઇએ. સ્વરાક્ષરો બરાબર ઉચ્ચારાશે તો જ બોલાતા શબ્દોના ઉચ્ચાર સરખા બહાર પડશે. માટે કુદરતી અવાજમાં રંગમંચ ઉપર ભલે બોલો, પણ શબ્દો બરાબર ઉચ્ચારો એટલું જ નહીં પણ તેને **તમારાથીની ભણી ફેંકતા હોવો તેમ આગળ પાડીને** બોલો તો દૂર લગી અવાજને પહોંચી જવામા કોઇ મુશ્કેલી આવશે નહીં.

એ સાથે જો એક્ટરોને ઊંડો શ્વાસ લેવાની ટેવ હશે, શ્વાસ ઉપર તેમનો અંકુશ હશે, ઉપર લખ્યું તે પ્રમાણે વાતચીતને અને વાણીને ઘટે ત્યાં ખચકા (Pauses) અપાશે ને વિરામસ્થાનો

(Punctuations) સચવાશે તેમજ જ્યાં જ્યાં અક્ષરો કે શબ્દો ઉપર ભાર (Emphases) મૂકીને બોલવાનું હોય ત્યાં ત્યાં સરખો ભાર આપીને બોલાશે તો તેઓ પોતાના ગળાને ખેંચ્યા વિના, ઘાંટાં પાડયા વિના પોતાની વાતચીતને કુદરતી જેવી લાગતી, પ્રેક્ષાગારના કોઇ પણ દૂરના ખૂણામાં સંભળાય તેટલે લાંબે પહોંચાડી શકશે.

૧૦૪
અવાજ અને સ્વર

માણસ પોતાના બોલાતાં વાક્યને, શબ્દસમુહ (Syllables) ને અને શબ્દોને, જે રીતે અવાજ બક્ષે: અવાજ (Sound) ની જે જાત બનાવે તેને **સ્વર અથવા સ્વરમાત્રા (Tone)** કહે છે.

જે એક્ટરના વાક્યની સ્વરરેખા (Tonal line) યથાસ્થિત યાને બરાબર હોય છે તથા જે એક્ટર પોતાની વાણીને જ્યાં ઘટે ત્યાં સ્વર-ઉત્કટતા (High light tone) તેમજ સ્વરમંદતા (Low light tone) પોતાના અવાજ વડે બગાબર આપી શકે છે તે તેને રંગમંચ ઉપરથી અવશ્ય આકર્ષક સશક્ત અને વહનકારી બનાવી શકે છે.

પશ્ચિમના સર્વ ધંધાદારી અભિનેતાઓનો એ સાધારણ અનુભવ હોય છે. જાણીતા એક્ટર Macready ને વાસ્તે કહેવાય છે કે એ જ્યારે રંગમંચ ઉપરથી 'Murder' (ખૂન) એ શબ્દને પોતાના એક ખેલ દરમિયાન ઉચ્ચારતો ત્યારે આખું ઓડિયન્સ એ શબ્દના નાદ માત્રથી કમકમી કંપિત બની જતું. શબ્દને જોઇતી સ્વરમાત્રા (Tone) લાગુ પાડવાના એ પ્રતાપ! આથી તમાશબીનોના હૃદય પર અસર થાય છે એટલું જ નહીં પણ તે શબ્દ ઉચ્ચારનાર એક્ટરનો અવાજ સેંથ

માત્ર અકુદરતી કે પ્રયત્નશીલ બન્યા વિના થિએટરમાં દૂર સુધી બધે મહેલાઇથી પહોંચી વળે છે.

૧૦૫
મંજુલ (*Sonorous*) અને ધાત્વિક (*Metallic*) સ્વરપ્રકાર

સ્વરની વિધવિધ પ્રકારની અસંખ્ય છાયા (Shades) એ હોય છે; પરંતુ સ્વરના બે મુખ્ય પ્રકાર જાણીતા છે: એક પ્રકાર રણકાદાર એટલે Sonorous યાને મંજુલ હોય છે; બીજો પ્રકાર ધાત્વિક એટલે કે Metallic હોય છે; જાણે કોઇ ધાતુનો કકડો અફળાય અને તેના અવાજને સાંભળતાં આપણા કર્ણને કાંઇ ઝટકા જેવું લાગે તેવો અવાજ. પહેલો સ્વરપ્રકાર મૃદુતાથી માધુર્યપૂર્વક રણકે છે–બીજો તીક્ષ્ણતાથી કર્કશતાપૂર્વક ટણકે છે

જ્યારે એક્ટરને દયા, પ્રેમ, કરુણતા એવા એવા પ્રસંગે બોલવું હોય ત્યારે તેણે પોતાના અવાજને **મંજુલ સ્વર** આપવો અને જ્યારે એક્ટરને કટાક્ષ, કડવાશ, તિરસ્કાર વગેરે એવા પ્રસંગે બોલવું હોય ત્યારે પોતાના અવાજને તેણે ધાત્વિક (**Metallic**) **સ્વર** આપવો.

પાત્ર ભજવતે અભિનેતાઓને આ બન્ને સ્વરપ્રકારોની અને તેમાંથી નીકળતી તરેહવાર સ્વરછાયાઓની અગત્ય પડે છે; માટે તેમણે આ બન્ને સ્વરપ્રકારોને સારી રીતે ખીલવવા જોઇએ છે.

૧૦૬
જો વિધવિધ પ્રકારના હાસ્યનાદ ઉપજાવી જાણવા હોય તો

અનેક એક્ટરોનો આ અસંતોષ હોય છે કે તેઓ સ્ટેજ ઉપર

વિધવિધ પ્રકારના હાસ્યનાદ Laugh બરાબર ઉપજાવી શકતા નથીઃ તેમને જાણે હસવાનો ચેપ વળગ્યો હોય તેવુ જાત જાતનુ પ્રખર હાસ્ય તેઓ પેદા કરી શકતા નથી

એને માટે પ્રથમ તો ઍક્ટરનો કુદરતી અવાજ મજબૂત હોવો જોઇએ બીજુ તો અવાજ ઉપર એનો કાબુ હોવો જોઇએ અને ત્રીજું આ કે સસારમા જે જે માણસોના સમ્બન્ધમા એ આવતા હોય તેના તેના હસવાની જાત અને રીતનો તેને ઘણો સારો અમલી અભ્યાસ હોવો જોઇએ

તે સાથે એક ચોથો અને ઘણો સારો ઉપાય પણ છે, તે આ કે તેણે "Laughing Song" નામે ફોનોગ્રાફની થાલી (Plate) માહેના વિધવિધ પ્રકારના હાસ્યનાદોને સાભળીને તેનુ અનુકરણ કરતા શીખવુ

સ્ટેજ ઉપર ગમે તે પ્રકારનુ હસવુ હોય, પછી તે ઇરાદાપૂર્વક બનાવેલું હાસ્ય હોય કે આપ મેળે ઉભરાતુ હાસ્ય હોય કે જેને 'સ્ક્રીન' ઉપર આપણે વારે વારે સાંભળીએ છીએ તેવો, પ્રેમી યુગલના આતરિક આનંદનો પ્રેમસૂચક હાસ્યનાદ હોય, ગમે તે હોય, પણ એ બધા હાસ્યો તાણી તોડીને થતા હોય એવા તેમા લગારે ગધ ન હોવી જોઇએ

૧૦૭

સ્ટેજ ઉપરની વાતચીતના સમ્બન્ધમાં

સ્ટેજ ઉપર સંવાદ યાને વાતચીત, આગમજથી મોઢે ચઢાવીને યાદ કરી રાખેલી તેમજ હજારો શ્રોતાજનોને સભળાવવા માટે હોય છે

ખરા જીવનમા વાતચીત, પણ એકમા આપમેળે ઉત્પન્ન થાય છે અને તે ઘણામા ઘણા તો બે ત્રણ કે કંઇનેક માણસો વચ્ચે થવા પામે છે.

રંગમંચ ઉપરના અને ખરાં જીવન માંહેલા સંવાદો વચ્ચે આવો મોટો ફેર હોય છે, છતાં એક્ટરનો ધર્મ છે કે તેણે પોતાની વાતચીતને સ્ટેજ ઉપર કુદરતી રીતે રજૂ કરતી અને તે કુદરતી રીતે થવા પામે તેટલા માટે તેની બોલીમાંથી કે ઢબછબમાંથી એવું કશું ન સૂચવાવું જોઇએ કે તેણે પોતાની વાતચીત **આગમજથી ગોઠે કરી રાખી છે.**

સ્ટેજ ઉપરની વાતચીત કુદરતી અવાજમાં અને કુદરતી ઢબછબ સાથે કેમ કરવી તેને લગતી તાલીમ આપનારા શિક્ષકો એક્ટરને 'ડાયરેક્ટર' રૂપે અને 'રિહર્સલ માસ્ટર' રૂપે જે મળવા પામે છે તેના કરતાં પણ એ વિષેના એક્ટરના ઘણા સરસ શિક્ષકો તો એને સંસાર અને સમાજની શાળામાં અસંખ્ય મળી આવશે–અને તે પણ એક પાઇ લીધા વિના મુફ્ત આપે એવા ઉદાર તથા સદ્દર શિક્ષકો ! એટલા માટે એક્ટરે માનવ ભાઇબંધો વચ્ચે તેમની મંડળીઓમાં માત્ર જઇ બેસવાની તથા આંખ અને કાન ખુલ્લા રાખીને મૂગો અભ્યાસ કરવાની જ અગત્ય છે. આ બાબદમાં એક્ટર કદી પણ પેલી જાણીતી કહેતી ભૂલી ન જઇ શકે કે **"દુનિયા આખી જ એક્ટર સારુ એક શાળા છે".**

એક્ટર આ શાળાનો વિદ્યાર્થી બની વાતચીતના સમ્બન્ધમાં જોઇ તથા શીખી શકશે કે ત્યાં, કોઇ ભાઇ બોલતી વેળાએ એવી સડ સડ ગાડી ચલાવે છે કે તેને કોઇ બરાબર સાંભળી શકતું નથી; તો કોઇ વળી 'માંદી મરઘી'ની માફક એટલું અસ્પષ્ટ અને ધીમેથી બોલે છે કે તેમના બોલવા પર કોઇનું લક્ષ ચોંટતું નથી. કોઈ દરેક શબ્દ ચાવી ચાવીને બોલે છે. કોઇ અચકી અચકીને બોલે છે, કોઇ શબ્દોને ગળી જતું હોય એમ બોલે છે. કોઇ પ્રત્યેક શબ્દ ઉપર ભાર મેલે છે કે જેથી ભારદર્શક કશુંજ ન બોલાતું હોય એવું એક સરખુંજ બોલાય છેઃ આથી બોલનારો કયા શબ્દને ખાસ અગત્યતા આપવા

માગે છે તેજ પ્રથમ જણાતું નથી કોઇ જાણે હોઠ બીડીને બોલતું હોય એમ માત્ર બડબડી જાય છે. કોઇનું અરધું વાક્યજ બોલતે બોલતે ખવાઇ જાય છે, અને બીજું અરધુ વાક્ય સાંભળનારના કર્ણને પકડી લેવા માટે ઘણું અસ્પષ્ટ હોય છે; અને કોઇના વાક્યોના છેડાજ સંભળાતા નથી

આપણી રોજિંદી સંગત વચ્ચે આવા કોઇ બોલનારા હોય તો તેમને આપણે અટકાવીને પૂછી શકીએ છીએ કે "ભાઇ, બરાબર સંભળાતુ નથી, માટે ફરીથી બોલ." પરન્તુ ઓડિયન્સને માટે તેવી સગવડ હોઇ શકતી નથી. આટલાજ સારુ એક્ટરે રંગમચ ઉપરથી વાતચીત ચલાવતે પોતાની જવાબદારી સમજીને ઘણી સંભાળ તથા કાળજી રાખવાના છે; પોતે પોતાના સમ્બન્ધીઓની વાતચીત લક્ષપૂર્વક સાભળીને તેના વિષે શું નહીં કરવુ અને શું કરવું તેને લગતી અગત્યની સૂચનાઓને સંપાદન કરી લેવી જોઇએ છે.

આ ઉપરાંત એક્ટરે પોતાનાં પાત્રમુખ વચનોને એકેક પછી એકેક લઇને તે પ્રત્યેકના ઉપર વિચાર ચલાવવો કે જો ખરા જીવનમા આજ વાક્ય વાતચીત વેળાએ વપરાયુ હોત તો તે, માણસોથી કેમ બોલાયું હોત ? એક્ટરે તેની કલ્પના કરવી અને તે પ્રમાણે અમલ કરવો. વળી એક્ટરે આ પણ જોવુ અને નોંધવુ કે રોજિંદા વાતચીત કરનારાઓનો અવાજ તમના વાતચીત દરમિયાન ક્યારે અને કેવો અને કેટલો બદલાય છે ? આ ઉપરથી તેને અવાજની ત્વરાનું માપ, સ્વરની લબાઇ પહોળાઇ, સ્વરની ઉત્કટતા અને સ્વરની મંદતા, સ્વરનું ઉતરવુ ને સ્વરનું ચઢવું, સ્વરનું અમુક બિન્દુ (Pitch) પર આવી લાગવું, શબ્દભાર, શબ્દની કઠિણતા અને શબ્દની કોમળતા વગેરેનો ખ્યાલ આવી શકશે

વળી આ રોજિંદી જિન્દગીની વાતચીતો ઉપરથી તે આ પણ એક વાત જાણી શકશે કે જેમને હૈયે નિરાંત છે, મનોથી પ્રમાદ યાને નફકરી આળસાઈ છે અથવા જેઓ નિરાશ અને લાચાર છે તેઓ ધીરા નબળા અને નમતા સ્વરે બોલે છે; પરંતુ જેમને હૈયે મોજ અને ખુશાલી છે તેમની બોલી કાંઇક ત્વરાત્મક થવા પામે છે તથા અત્યંત ખુશાલી અને પ્રખર કોપ હોય ત્યારે તો તેમની વાણી છેકજ ઝડપી બની જવા પામે છે.

આપણી રોજિંદી વાતચીતો કાં તો સાધારણ પ્રકારની કે કાં તો ખુશાલી કે ખેદની જુદી જુદી નરમ ગરમ છાયાઓ ધરાવતી હોય છે એક્ટરો મસારની શાળાના ઉમંગી શિષ્યો બનો આ બે ઉપરાં સુલટી ઊર્મિઓ વેળાએ માણસોના અવાજ અને સ્વરમાં થતા ફેરફાર તપાસી તેને પોતાના કામમાં લઇ શકે છે જેમકે માણસો જ્યારે સાધારણ વાતચીત કરે છે ત્યારે તેમની બોલી મધ્યમ ત્વરાએ ચાલે છે–સ્વરમાત્રા પણ મધ્યમ હદમાં રહે છે, કારણ તે વેળાએ તેમની વાતચીતમાં જેમ મંદતા હોતી નથી તેમ ઉશ્કેરાટ પણ હોતો નથી એજ પ્રમાણે હળવી ખુશાલી અને સાધારણ ખેદ દરમિયાન શ્વાસક્રિયા સરળ, સ્વર (Tone) અભારદર્શક, નાદપ્રકાર મૃદુ કિંવા શાન્ત હોય છે. જેમ જેમ ખુશાલી અને ખેદ વધુ ઉગ્ર અને જોરદાર બનતાં જાય છે તેમ તેમ સ્વર વિશેષ ભંગશીલ કિંવા કંપાયમાન, વધુ ભારદર્શક, વધારે રણકતો અથવા ટણકતો અને નાદપ્રકાર વિશેષ ઘેરો અને ગંભીર બને છે

એક્ટરોને પોતાની ભૂમિકાઓ ભજવતે આખાને આખા લાંબા ટૂંકા ફકરાઓ બોલવાના હોય છે; તે ફકરાઓ માંહેના વાક્યો બોલવાના હોય છે; તે વાક્યો માંહેનાં ખંડ વાક્યો (Phrases) બોલવાના હોય

છે અને તે ખંડ વાક્યો માહેલાં શબ્દો બોલવાનાં હોય છે. એમાંથી જે વાક્યને કે જે શબ્દને એક્ટરે બધાઓમાં આકર્ષક રીતે બોલી બતાવવાનો હોય–બધામાં તરી આવે–જણાઇ આવે એવી રીતે જુદો પડતો બોલી બતાવવાનો હોય, તો તે વેળાએ એક્ટરે શું કરવું?

એ માટે ચાર રીતો જણાવેલી છે:—

૧–બોલાતા વાક્યની આખી સ્વરરેખા (Tonal line) માંથી તે અમુક શબ્દસમૂહને કે શબ્દને ચૂંટી લેવો; તેની સ્વરમાત્રા વધારી તેને યોગ્ય સ્વરબિન્દુ, (Pitch) ઉપર લઇ જવો અને તેમ કરીને તેને ઉત્કટ પ્રકાશ (High light) આપવો કે જેમ ચિત્રકાર પોતાનાં દોરેલાં ચિત્રો વિષે કરે છે. અત્રે આ ખાસ 'પિચ્ચ,' જેટલો સામાન્ય 'પિચ્ચ'થી જુદો અને વેગળો પડશે તેટલી તે વાક્ય કે વાક્યખંડ વા શબ્દને તેને લાયકની ખાસ જાહેરાત, વજન અને શોભા મળવા પામશે.

૨–બીજી રીત આ છે કે જે વાક્યને કે વાક્યખંડને કે શબ્દને જાહેરાત અને અગત્યતા આપવી હોય તેને જાણીને, તેને અલગ લાગતો બનાવવા ખાતર તે વાક્ય કે તે શબ્દ બોલાય તેની તુર્તજ પહેલાં ત્યાં ખચકો (Pause) આપવો. કોઇ કોઇ વેળા ખચકો તે તે વાક્ય કે શબ્દની તુર્તજ પાછળ પણ અપાય. આમ થવાથી અવાજ અને ચુપકીદી વચ્ચે વિરોધાભાસ ઊભો થવા પામી તે ખાસ વાક્ય કે શબ્દ, પ્રસિદ્ધ, આકર્ષક અને અસરકારક બનવા પામશે.

૩–ત્રીજી રીત આ છે કે એવા બોલાતા વાક્ય કે શબ્દને લાગુ પડનો જે સ્વર હોય તેનું કદ અનુકૂળ પ્રકારે નાનું અથવા મોટું કરી નાખવું. એમ કરી શકાય તે માટે કેટલી વધુ કે ઓછી ઝડપ (Speed) થી તે વાક્ય અને તે શબ્દ બોલવો તેનું જ્ઞાન એક્ટરને હોવું જોઇએ.

૪–ચોથી રીત આ છે કે જે વાકય કે શબ્દને ખાસ બાહેર લાવવો હોય તેની સાથે જે ઊર્મિ (Emotion) જોડાએલી હોય તેનો વેગ ચડતો કે ઉતરતો, જેટલો પ્રમાણસર સફળ બની શકે તેટલો બનાવી દેવો આમ અનુકૂળ ઊર્મિવેગ પ્રકટવાથી પેલો વાકય કે શબ્દ પણ મહત્વતાવાળો, મજબુત અને મોહક બની એક્ટરની બોલી તથા વાતચીત ખૂબીદાર અને અસરકારક બનવા પામશે.

છેવટ

અનેક વિધ સુંદર અને રમ્ય શણગારોથી મઢાયેલુ સત્ય એનું નામ નાટય.

જ્યારે જગતકર્તાએ સૃષ્ટિ ઉપજાવવા મનન કર્યું ત્યારે તેમાથી કાવ્ય બન્યુ–સૃષ્ટિને ઘડવા માંડી ત્યારે તેમાથી સ્થાપત્ય બન્યુ–તેને રંગવા માંડી ત્યારે તેમાથી ચિત્રકળા બની અને જ્યારે તેને માનવીઓથી ભરી દીધી ત્યારે તેમાથી દિવ્ય, ગમવિધ તથા અનંત એવો અભિનય ઉપસ્થિત થયો

પ્રત્યેક કળાને તેનુ પોતાનુ સાધન હોય છે તે સાધનોના પ્રકાર પ્રમાણે કળાઓ એકેકથી જુદી પડે છે ચિત્રકાર પાસે એની પાટી અને પીંછી હોય છે–મૂર્તિકાર પાસે એની છીણી ને હથોડી હોય છે–વાજિંત્રકાર પાસે એના વાદ્યો અને વાજિંત્રો હોય છે પરંતુ એક અભિનેતા જ એવો છે જે પોતે જ પોતાનુ સાધન છે. એનો ચહેરો, એનુ શરીર એનુ જીવન એની કળા સામગ્રીઓ છે. એમાથી એ પોતાના સર્જનો ઘડે છે અને ઉભા કરે છે. ઘડે સાધક અને સાધન પણ પોતે હોવાથી એ ભજવનારો પણ છે અને ભજવાઇ જનારો યે છે અભિનેતા એવો અદ્દભુત છે

છેવટ કહેવાનું એ જ કે અભિનયનું શિક્ષણ, પછી તે સૈધ્ધાન્તિક હોય કે વહેવારુ હોય તે એક સદાકાળનું શિક્ષણ છે, અનંતકાળનો અભ્યાસ છે અભિનેતા, અભિનયના સેંકડો ઉમદા ગ્રન્થોનું સફળ અધ્યયન કરે એટલું જ નહીં, પણ એક હજાર ને એક રાતભર રંગભૂમિ ઉપર આવીને સર્વોત્કૃષ્ટ ભાગ ભજવે, છતા છેલ્લો પડદો' પડે ત્યા લગી તે નાટયકળાનો ને અભિનયનો એક અભ્યાસી કિંવા વિદ્યાર્થી જ રહેવાનો, કારણ જેમ જીવનના અભિનયો વિશાળ અને અનહદ છે તેમ અભિનયનું જીવન પણ વિસ્તૃત અને અનંત જ છે



પૂરવણી પહેલી

અભિનેતાની કળા:
અનુકરણાત્મક કે સર્જનાત્મક?

અભિનેતાની કળાઃ
અનુકરણાત્મક કે સર્જનાત્મક?

(પૂરવણી પહેલી)

આપણે ત્યાં એક જમાનો એવો હતો, જ્યારે નાટકનો ધંધો તો શું, પણ નાટક જોવા જવું એ પણ 'સારા માણસોનું કામ' ગણાતું ન હોતું. એ ઉદ્યોગ કિંવા પ્રવૃત્તિ તે વેળાએ આબરૂદાર ગણાતા નહોતા. અને આજ પણ એ ભાવના સમૂળગી દૂર થવા પામી નથી. ત્યારે અભિનેતાને ભવૈયો, બજવૈયો, રખડુ, ભામટો, નાટકિયો, હલકું માણસ એવાં એવાં વિશેષણો લાગુ પાડતા. હમણાં પણ સમાજ મહીં અભિનેતાને માટે કાંઇ ખાસ ઊંચો ખ્યાલ હોય એમ જણાતું નથી

પશ્ચિમમા પણ પ્રથમમાં એમજ હતું. પરંતુ જેમ જેમ અભિનેતાની કળાની ઉચ્ચતા જનતામા સમજાતી ગઇ, તેમ તેમ અભિનેતા માટેના હલકા વિચારો પાછળ હઠતા જઇ એનો દરજ્જો ઊંચો ગણાવા લાગ્યો. શિષ્ટ સમાજ તેને અપનાવતો અને આવકારતો થયો શ્રીમંત તથા કુલીન કળા શોખી સજ્જનો અને મનારીઓ તેને પોતાનાં મકાનો અને કલાગૃહોમાં સત્કારતાં થયાં. રાજદરબારમા તેની કીંમત થવા માંડી તથા શાહી માનચાંદ મળવા લાગ્યાં

આપણે ત્યાં એટલો પલટો થવાને હજી વાર છે. જ્યારે આપણો અભિનેતા વર્ગ ખાસ ઊંચી કેળવણી લેતો થશે અને ચારિત્રશીલ

સ્ત્રી પુરુષો એ ઉદ્યોગમા વિશેષ વિશેષ જોડાતા જશે ત્યારે આપણે ત્યાનો અભિનેતા માન તથા પ્રતિષ્ઠાની ઊચી પાયરીએ પહોચશે એમા કશો શક નથી

કહેવાતી શીખેલી ભણેલી જનતા તરફથી અભિનેતાને અન્યાય

આ તો આપણા અભિનેતાની નિદાની વાત થઇ પરતુ વધારે ખેદની વાત તો આ છે કે એ બાપડાની કળાની યે નિદા કિંવા અવગણના થાય છે આપણે ત્યાનો એક સોની કે પત્થીગર લોકસમૂહની આખે કળાકાર દેખાશે પરતુ તેની જોડે ચાલતો નટ યાને એક્ટર કોઇ તેનાથી ઉતરતા પ્રકારનો, અને જાણે એની તો કાઇ કળા હોય જ નહીં એવો માણસ લેખાશે એનુ કારણ એ કે અભિનય કળાની ઘણી યે મોજ ચાખવા છતા આપણા મોટા ભાગના સાધારણ પ્રેક્ષકવર્ગથી એનુ મૂલ્ય હજી બરાબર સમજાયુ નથી.

ગઈ કાલ સુધી તો અભિનયકળાને આપણે ભવાઇ અથવા ઢિંગઢિંગાણુ કહી બોલાવતા હમણા એમા કાઇક સુધારો થયો છે પરતુ હજી યે તેનુ માન હણાય છે, હજી યે એ કળાને નાનમ અપાય છે, અને એ રીતે તેની અવગણના થાય છે. આપણે કહેવુ જોઇશે કે એ અવગણના કાઇક શીખેલી ભણેલી જનતા તરફથી જ થાય છે અલબત, તેઓ કોઇ જાતની મોટાઇના ખ્યાલથી જાણી જોઇને એમ કરતા નથી, પરતુ અમુક અજ્ઞાનતા કે ગેરસમજણને લઇને જ કરે છે છતા એ રીતે પણ બાપડો અભિનેતા તેમની નજરમા અને સમજમા ઉતરતા પ્રકારનો માણસ જણાય છે

અનુકરણનું આળઃ તેનાં કહેવાતાં કારણો

અભિનય કળાને નાનમ આપનારી આ અગત્યના શી છે? કહે છે કે અભિનયકળા યાને અભિનેતાની કળા કોઇ સ્વતંત્ર કળા નથી એટલા માટે એ અન્ય લલિતકળાઓની સરખામણીમાં મૂકી શકાય એવી નથી અભિનયકાર તો જે કાંઇ નાટ્યકારે લખેલું હોય અને સૂચવેલું હોય તેને માત્ર અંગભંગ અને મુખચેષ્ટામાં મૂકી જાણે છે એ રીતે એ કેવળ એક નકલિયો છે એટલાજ માટે અભિનયકળા સર્જનાત્મક નથી પણ અનુકરણાત્મક છે અભિનેતાને પોતાની કળા માટે નાટ્યલેખક પર આધાર રાખવો પડે છે, અને એ જે કાંઇ કહે છે તે કેવળ નાટ્યકર્તાના જે આકલન (Conceptions) છે અને તેનું જે કાંઇ સર્જન છે તેને અનુસરે છે એટલાજ માટે અભિનયકળા અન્ય ચિત્રકળા કે સંગીત કળા, શિલ્પકળા કે કવિ વા લેખકની કળા સાથે સરખાવતા એક ગૌણ યાને ઉતરતા પ્રકારની કળા છે કવિ કે લેખક કે ચિત્રકાર આદિ કળાકારોને ખુદ પોતાની કલ્પના ચલાવવી પડે છે, પરંતુ અભિનેતાને ક્યાં પોતાની તરફથી કલ્પવું કે વિચારવું છે? એને તો નાટ્યકારે એના મોંઢામાં જે બોલો મૂક્યા હોય અને કૌસમાં જે નાટ્યસૂચીઓ આપી હોય તેને બોલી બતાવવાનું છે અને ભજવી બતાવવાનું છે એટલા માટે એ જે કાંઇ અનુકરણ કરે છે તેને અન્ય કળાઓ જેવી ઉચ્ચતા અર્પી શકાય નહીં અને એને અન્ય લલિતકળાઓ સમી પ્રભાવશાળી કે ચેતનવંતી પણ લેખી શકાય નહીં

'લેખકની કળાની નકલ' એ નામે અભિનયકળાને અનુકરણાત્મક ગણીને અન્ય કળાઓ સાથની સરખામણીમાં તેને ઉતારી પાડનારાઓ ભલે આમ કરે, પરંતુ વાસ્તવિકતા અને પુખ્ત વિચાર એમના એ અભિપ્રાયને અનુમોદન આપી શકે એમ નથી

'નકલ'નુ તત્વ પ્રત્યેક કળામાં છે

અભિનય કળા પરતત્ર છે અને અન્ય લલિતકળાઓ સ્વતત્ર છે, એ દલીલ વાજબી નથી જો પારકે આધારે ઉભા રહેવામા 'નાનમ' હોય ને 'નકલ કરવાનો' આરોપ લાગુ પડતો હોય તો આપણે પૂછીશુ કે ચિત્રકાર શુ કુદરતનુ અનુકરણ નથી કરતો ? શુ તે 'મોડલ'ને યાને પ્રતિમાપાત્રને જોઇ જોઇને તેની નકલ ઉતારતો નથી ? વળી શુ સગીતકાર (Musician) સ્વરકાર (Composer) પર આધાર રાખતો નથી? અને ખુદ સ્વરકાર શુ કુદરતમાથી જાતજાતના સ્વર પ્રકારોને વીણીને ઝીલીને વાપરતો નથી? તેમજ, લેખક અને કવિ કુદરત પાસેથી અને માનવ જગતમાથી એક નહીં પણ હજાર જગ્યેથી સૂચનો મેળવીને તેમાથી કલ્પના જન્માવતા નથી? કહો, શુ ગાયનકાર શબ્દકારને આધારે નથી? તો પછી શા માટે અભિનયકાર નાટકકાર પર આધાર રાખનાર છે એમ કહી તેને અને તેની કળાને ઓછપ તથા અપયશ આપવા? તો પછી અભિનયકળા પરતત્ર અને ઉપર કહેલી અન્ય કળાઓ સ્વતત્ર છે એમ પણ કેમજ કહી શકાય?

કોઇ પણ એક કળા સ્વયસિદ્ધ કે સ્વતંત્ર નથી

આપણે જ્યારે આ તો 'સ્વતત્ર કળા' અને આ 'પરતત્ર કળા' છે, આ કળા સ્વાવલબી છે અને પેલી કળા પરાવલબી છે એવી તકરારો કરીએ છીએ ત્યારે આપણે જાણવુ જોઇએ કે કળા માનને કોઇ એવી 'લેબલો' યાને ચકતીઓની આવશ્યકતા નથી

સત્ય આ છે કે પૃથ્વી માહેલી કોઇ પણ કળા સ્વય ઉત્પન્ન થઇ નથી-થતી નથી તેમજ તે પોતાની જાતમા તદ્દન સ્વતત્ર હોતી નથી- હોઇ શકે પણ નહીં દષ્ટાત લેખે આપણે 'સિનેમા'ની કળા લઇએ

અન્ય કળાઓ સાથે સરખાવતાં એ એક 'નવી' યાને છેલ્લામાં છેલ્લી પ્રકટેલી કળા કહેવાય. છતાં એ પોતે પોતાની મેળે પેદા થઇ નથી. 'નવી' છતાં એમાં અનેક જુની કળાઓનો મેળ છે. કંઇક આધારોને લઇને એની શોધ થયેલી છે અને કંઇક અન્ય લલિતકળાઓની એ બનેલી છે એ રીતે જોતાં નવી કે જૂની કોઇ પણ કળા પોતાની જાતમાં એકલી પણ નથી અને સ્વતંત્ર પણ નથી.

ભિન્નતામાં એકતા

બધી લલિતકળાઓ મૂળમાં એકજ વસ્તુ છે. મેઘધનુષ્યના જુદા જુદા રંગો જેવો એમનો એકેક સાથ સમ્બન્ધ છે. શિલ્પકળા, લેખનકળા, નાટ્યકળા, ચિત્રકળા, અભિનયકળા, એ સર્વે લલિતકળાઓના જે ગુણ (qualities) છે તે તો એકના એક જ છે. એ સર્વેની ધારણા એક જ છે, ધ્યેય એક જ છે, એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેકના ઘાટ જુદા જુદા હોવા છતાં એ સર્વેનાં મૂળતત્ત્વો પણ એકના એકજ છે. એની પ્રતીતિ લેખે આપણે જોઇએ છીએ કે કેટલાક નિયમો એકથી અનેક કળાઓને લાગુ પડે છે, એટલું જ નહીં પણ એક કળાની જે કેટલીક સંજ્ઞાઓ હોય તેજ સંજ્ઞાઓનો ઉપયોગ બીજી કળાઓ વિષે થતો રહે છે.

અભિનેતાની કળા આત્મ-વ્યકિત વિનાની નથી

કળા એ આત્મ-વ્યક્તિ (Self Expression) નું એક વાહન યાને સાધન છે. અન્ય લલિતકળાઓ પેઠે અભિનયકળા પણ એજ મહાન કાર્ય કરી બતાવે છેઃ ચિત્રકાર પોતાની પીછી વડે, શિલ્પકાર પોતાની છીણી વડે, વાદનકાર પોતાના વાદ્ય વડે, લેખક પોતાની કલમ વડે અને અભિનયકાર પોતાના દેહ વડે. ભલે અભિનેતા નાટ્ય

લેખકનીજ વાણી બોલતો રહ્યો હોય તોપે રંગમંચ ઉપરથી જે સ્વવ્યક્તિ એ દેખાડી રહ્યો છે તે તો એની પોતાનીજ છે. એ રીતે જોતા અભિનેતાની કળા ખરેજ સ્વતંત્ર છે અને જે સ્વતંત્ર છે તે સર્જનાત્મક પણ છેજ. આગળ ઉપર એ વાત યોગ્ય દૃષ્ટાંતો સહિત આપણે વિશેષ ખુલાસાથી જોઇ શકીશુ.

અભિનેતાની મૌલિકતા

અભિનયકાર એ કાંઇ નાટ્યકારનું કોઇ ભેજાં વિનાનુ, વિચાર વિનાનુ જડ સાધન કિંવા યંત્ર નથી. જેમ નાટ્યકાર પોતાનુ નાટક લખતી વેળાએ જે જે વસ્તુઓ સાથે કામ કરી રહ્યો હોય તેમે પોતાના વ્યક્તિત્વ (Personality) ના સ્પર્શ આપી રહ્યો હોય છે, તેમ અભિનયકાર પણ રંગમંચ ઉપરથી એક્ટિંગ કરતી વેળાએ જે કાંઇ કરી રહેતો છે તેને પોતાના વ્યક્તિત્વના સ્પર્શ લગાડતોજ રહે છે તો પછી એ પણ નાટ્યકાર જેવો એક સર્જનકાર છે અને છેજ. જેમ નાટ્યકાર નાટક લખતી વેળાએ પોતાના કામ સારુ પોતાનુ મગજ વાપરે છે, તેમજ અભિનયકાર પ્રેક્ષકોને ખબર નહીં પડે એમ રંગમંચ ઉપરથી પોતાની ક્રિયા કરતો આખો વખત પોતાનુ મગજ વાપરે છે. વળી કોઇએ આમ પણ ન માનવુ કે નાટ્યકારે પોતાની કલમ દ્વારા જે કાંઇ લખ્યુ તેનો અભિનયકાર પોતાના દેહ દ્વારા માત્ર તરજુમો કરે છે. ના, એ તરજુમો નથી—એ એક જબરદસ્ત રૂપાંતર છે અને તે પણ મૌલિક રૂપાંતર છેઃ અભિનેતાની સમજ પ્રમાણેનુ—એના પોતાના હૈયાના રંગે રંગાએલું—એના પોતાના આત્મામાંથી બાહેર નીકળી આવેલુ. જ્યારે મનુષ્ય પોતાના કોઇ પણ કાર્યમાં—પછી તે ગમે એવા પ્રકારનુ હોય, પોતાનુ હૃદય મૂકે છે ત્યારે ત્યારે તે કળાનેજ સર્જાવે છે. એટલા માટે અંગ્રેજીમાં એક કહેતી છે કે

Heart મા Art સમાયેલેા હેાય છે કેાણ ના પાડશે કે અભિનેતા પેાતાના Art મા પેાતાનુ Heart વાપરતેા નથી ? અરે, એને તેા અન્ય પ્રકારના કળાકારેા કરતા પણ પેાતાના હૃદય સાથે વિશેષ વિશેષ પુષ્કળ તથા ચાનુ ને ચાનુ મુખ્યપણે કામ રહે છે અભિનયકળાની એ એક ખાસ વિશેષતા અને મહત્તા

સહેલાઇના ખેાટા ખ્યાલને લીધે અભિનયકળાની અવગણના

ઍક્ટિંગ યાને અભિનય એ કાઇ રગમચ ઉપરથી રજૂ થતી ગેાખણપટ્ટી કે હાથપગની અછાડ પછાડ નથી સાચેા અભિનય કરવેા એ કાઇ સહેલી વાત નથી અભિનયનેા પૂરેા વિચાર ન હેાવાને લીધે ઘણા તેને સહેલ સમજે છે, અને આ સહેલાઇના ખેાટા ખ્યાલને લઇને પણ અન્ય કળાએા સાથની સરખામણીમા અભિનયકળા અને તેનેા કર્તા બાપડા ઊતરતા હલકા લેખાઇ જાય છે દરેક લલિત કળાની બજાવણીમા તેના કળાકારને જે કુશળતા અને સંભાળ રાખવા પડે છે, તેવી કુશળતા અને કાળજી એક સરસ અભિનેતાને કાજે પણ ચેાટિલાજ હેાય છે પ્રત્યેક કળાની બજાવણીમા આ પાચ તત્વેા કાર્ય કરે છે ૧ રસ ૨ સમતુલા ૩ પ્રમાણતા ૪ ક્રમ ૫ આવિષ્કરણ અભિનેતાને પણ પેાતાની કળાને વ્યક્ત કરતી વેળાએ આ બધા પાચે પાચ તત્ત્વેાને વાપરવાં જ પડે છે, અને તેમ તે, જે જાતે ખરેા અને સરસ અભિનયકાર હેાય તેા, તેમને વાપરે છેજ એટલા માટે અભિનયકારની કળા જેમ સહેલી નથી તેમ તે 'નકલી' પણ નથી, અને એ રીતે જેાતા અભિનયકાર 'નકલીએા' યાને અનુકરણકાર નથી–સાચેા સર્જનકાર છે જેટલુ, પાત્ર રચવુ યાને લખવુ સર્જનાત્મક છે, તેટલુજ પાત્ર પ્રમાણે થઇ શકવુ પણ સર્જનાત્મક છે

કર્તવ્ય એક જ-રીતિ જુદી

આપણા અભિનયકાર માટે કુદરતે જ એવુ નક્કી કર્યું છે કે તે કા તો પોતાનુ લખેલુ અથવા તો અન્યનું લખેલું ભજવે, એમા એની પોતાની કોઇ નાલાયકાત કે એનો કોઇ દોષ નથી કે જેથી એને "નાટયકારનો ગાયો" કહી તેની નાહક અવગણના કરવામા આપણે વાજબી હોઇએ. ખરૂ જોતા આ બે પ્રકારના કળાકારો વચ્ચે કોઇ પણ જાતનો ભેદભાવ ઉપસ્થિત કરવાની જરાએ આવશ્યકતા નથી, કારણ એ બન્ને ભિન્નભિન રૂપે એકજ ઇશ્વરનુ આપેલુ એકજ કામ કરી રહ્યા છે-બન્ને એકજ સ્થળેથી પ્રેરણા મેળવી રહ્યા છે-બન્ને એકજ પરિણામ સુન્દર દર્શન અને સુન્દર શ્રવણને વહેવડાવી રહ્યા છે ફેર એટલોજ કે એ સર્વને તે બન્ને પોતપોતાના અલગ અલગ વ્યકિતગત વ્યક્તિત્વ (Individual Personality) થી રગે છે એક, ચોપડીના બે પૂઠા વચ્ચે આવી જઇને-બીજો, રગમચ ઉપર ઉભો રહીને આ ઉપરથી જોવામા આવશે કે અભિનયકાર કાંઈ નાટયકારે બનાવેલો કે તેણે રોકેલો કામદાર નથી, સ્વયસિદ્ધ, સ્વતત્ર અને ઉત્તમ શ્રેણીનો કળાકાર છે. અભિનયકાર નાટયકારનુ સાધન નથી એ એનો ભાગીદારી સહાયક છે નાટયકારનું લખેલુ યાદ રાખવુ અને બોલી જવુ એ એનું કર્તવ્ય છે, પરતુ નાટયકારના લખેલા એ ખોળીયામા જીવ મૂકનાર તો અભિનયકાર જ છે અભિનયકારને પણ પોતાના પાત્રની માનસિક મૂર્તિઓ રગમચ ઉપર આવવા પહેલા પોતાના મનમા ઘડવી પડે છે. એણે પણ પોતાને પોતાની કળાનુ સાધન બનવાનુ રહે છે એને પણ પ્રત્યેક પળે રગભૂમિ ઉપરથી પોતાનાજ અતરનું કાઇને કાઇ વ્યક્ત કરવાનું હોય છેજ એ પ્રમાણે લેતા આપણો એક સરસ અભિનયકાર, એક સરસ નાટયકાર, એક સરસ ચિત્રકાર કે વાર્તાકારથી ઓછા કે ઉતરતા દરજ્જાનો કળાકાર નથી

રંગભૂમિ ઉપર પાત્રોને પ્રાણપૂર્ણ બનાવનાર કોણ

અભિનયકાર નાટ્યકારના 'આધારે' ઊભો છે, એવા મુદ્દાને જ્યારે આગળ ધરવામાં આવે છે, ત્યારે આપણે એજ 'આધાર' શબ્દને આધારે પૂછીશું કે નાટ્યકારની ફત્તેહનો આધાર કોના પર છે? એક નાટ્યકારની કૃતિ જ્યાં લગી રંગમંચ ઉપર આવતી નથી ત્યાં લગી ખરી રીતે જોતાં તે 'નાટક' એવી ઉપમાને પણ પામી શકતી નથી ભલે નાટ્યકાર પાત્રો ઘડ્યા કરે, છતાં એ, પ્રેક્ષકોને પ્રાણમયતા અને પાત્રજીવંતતા બનાવી આપનારો અને એ રીતે નાટ્યકારનું સર્જન સફળ તથા વિજયી કરી બતાવનારો તો અભિનયકાર જ છે. નાટ્ય સરસ લખાય તો પણ તેની ફત્તેહનો આધાર અંતે તો અભિનયકાર ઉપર છે. કોઈ કોઈ વાર તો લગાર નબળાં નાટકોને પણ સમર્થ અભિનયકારો ઊંચકી આપે છે અને તેને ફત્તેહની કમાન નીચેથી પસાર કરાવી લઈ જાય છે. વળી કેટકેટલી વાર નબળા ચીતરેલા પાત્રને અભિનયકાર પોતાના વ્યક્તિગત સ્પર્શો આપીને તેને ઓરજ દીપાવી મેલે છે. ઉપરાંત, સાહિત્યના ઇતિહાસમાં એવા પણ અનેક દાખલા નોંધાયેલા છે કે જ્યારે જાણીતા વાર્તાકારોની કોઈ કોઈ વાર્તાઓ પ્રથમ નિષ્ફળ જવા પામી હતી ત્યારે તેજ વાર્તાઓ રંગભૂમિ ઉપર કુશળતાથી ભજવાઈ વિજયી અને વિખ્યાત થવા પામી હતી. સારાંશ એજ કે સાહિત્યની અનેક યાદગાર કૃતિઓ રંગમંચ ઉપર હાજર થતે જે સફળતા પામી શકી હતી તેનો મુખ્ય આધાર અને તેનું મોટું માન તેના કળાકાર કર્તાને ફાળે નહીં પણ તેના કળાકાર અભિનયકારોને ફાળે જતું જોવામાં નિઃશંક આવ્યું છે. રંગભૂમિ સાથે નિકટ સમ્બન્ધ ધરાવતા નાટ્યકારો આ વાત પોતાના મનથી સારી રીતે સમજે છે અને એનો મુક્ત કંઠે સ્વીકાર પણ કરે છે.

અભિનયકારોને લીધે રંગભૂમિ પર પ્રખ્યાત થવા પામેલી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ

સરસ સાહિત્યકૃતિઓ રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતાની અભિનયપટુતાને લઇને જ સફળ તથા સુવિખ્યાત બને છે એના દાખલા અહીં અને પશ્ચિમમાં પણ નોંધાયેલા છે. દૃષ્ટાંત લેખે 'કરણ ઘેલો' આપણી સૌથી પહેલી ઐતિહાસિક વાર્તા અને તે જમાનાની એ ખૂબજ સરસ નવલકથા. અલબત્તા એમાં નાટકીય અંશો હતા, એટલે એ વાર્તા નાટક બનવાને લાયક હતી છતાં એની ફત્તેહનો આધાર એના બે પાત્રોઃ એક કરણ અને બીજો માધવ, એ બન્નેની અભિનયકળા ઉપર જ રહ્યો હતો. અને તે વેળાએ 'કરણઘેલા'નું એ નાટય જે સફળ નીવડવા પામ્યું તે તેની વસ્તુને લઈને નહીં, પણ તેના બે અભિનયકારોની સરસ કામગીરીને લઇને જ.

ગમે એવાં સરસ લખાએલાં નાટકની સફળતા–નિષ્ફળતાનો આધાર અભિનેતાઓની કળા ઉપરજ

બીજા દાખલા લેખે આપણે મિસિસ હેન્રીવુડની પ્રખ્યાત વાર્તાકૃતિ "East Lynn" ઉપરથી બનાવેનાં "ભોલી ગુલ" નામક પારસી ગંસારી નાટયને લઇએ. એ ઘણી સરસ રીતે લખાએલું કરુણાન્ત નાટક સેંકડો રાતો લગી ભજવાવા જેટુ વિજયી નીવડયું એ માટે એના કર્તાને જેટલું માન આપી શકાય એટલું માન આપ્યા પછી પણ, સત્યને ખાતર લખ્યા વિના ચાલે એમ નથી કે એ જાણીતી સાહિત્યકૃતિની રંગમંચ ઉપરની આટલી બધી પ્રખ્યાતિ તેનાં નાયિકાપાત્ર ભોલી ગુલની અને તેના શઠપાત્ર (Villain) લવજી લફંગાની બેહદ સરસ અભિનયપટુતાને લઇને જ થવા પામી હતી.

અભિનયકારે પ્રખ્યાત તથા પૈસાપાત્ર બનાવેલો નાટયકાર

હવે આપણે અહીંની વાત છોડીને પશ્ચિમમા ડોકિયુ કરીએ તો ત્યાથી પણ આપણને એનીજ ખાતરી મળશે અને ૧૮૪૮ મા જગવિખ્યાત ફ્રેંચ વાર્તાકાર અલેકઝાન્ડર ડૂમાના પુત્ર ડૂમા જુનિયરે "La Dame aux Camelias" (Lady of the Camelia) નામે વાર્તા લખીને પ્રકટ કીધી ત્યારે એ કથા વાચક પ્રગનુ ખાસ લક્ષ ખેચી શકી નહીં અને તેથી ગ્રથકર્તાને આર્થિક રીતે ખોટ પણ ગઇ પછીથી સને ૧૮૫૨ મા જ્યારે ડૂમાએ પોતાની એ વાર્તાને નાટ્ય સ્વરૂપે ઘડીને રગમચ ઉપર રજૂ કરી ત્યારેજ એને કીર્તિ તથા સપત્તિ એ બન્ને આવી મળ્યા જાણવા જેવુ તો આ છે કે જે વસ્તુ વાર્તાનુ હતુ તેજ વસ્તુને નાટકમા પણ કાયમ રાખ્યુ હતુ, કારણ વસ્તુ તો પહેલેથીજ ચમત્કારક અને હૃદયદ્રાવક હતુ, છતા વાર્તા નિષ્ફળ ગઇ અને નાટ્ય સફળ નીવડ્યુ તેનુ મુખ્ય કારણ એજ હતુ કે એ માહેલા નાયક અને નાયિકાના ધરખમ પાત્રો ધરખમ અભિનયકારોથીજ ભજવાના પામ્યા હતા. રગમચ ઉપરના આ બે પાત્રોની કળાસિદ્ધિને લઇને આખુ નાટક એવુ તો સરસ ઊચકાયુ કે ડૂમાનુ ભાગ્યચક્રજ બદલાઇ ગયુ એ પૈસાવાળો થતો ગયો નાટકની સફળતા જોઇ પ્રખ્યાત ઇટાલિયન સ્વરકાર (Composer) વેરડીએ તે ઉપરથી એક સગીત નાટ્ય (Opera) નામે "લાત્રાવીયાતાહ" (નબળી) લખી ભજવાવ્યુ, તે પણ ઘણુજ ફતેહમદ બનવા પામ્યુ તે સાથે યુરોપ અમેરિકાના જાણીતા પ્રતિષ્ઠિત અભિનયકારો એના નાયક નાયિકાના પાત્રો ભજવવાનુ કામ ખાસ માનભર્યુ સમજવા લાગ્યા, એટલુજ નહીં પણ એક વારની નિષ્ફળ ગએલી મૂળ વાર્તા પણ એજ કારણે વખણાવા લાગી અને તેની

એક પછી એક આવૃત્તિઓ પણ નીકળવા માંડી તથા સુધરેલા દેશોની પ્રત્યેક પ્રજાની ભાષાઓમાં એના અનુવાદો યે થયા.

'રિપ વાન વિન્કલ' અને અભિનયકાર જોસફ જેફરસન

Rip Van Winkleની જાણીતી અંગ્રેજી વાર્તા તો ઘણાંએ વાંચી હશે. પ્રસિદ્ધ અમેરિકન લેખક વૉશિંગ્ટન અર્વિંગે એ લખેલી. એ વાર્તાકૃતિને વર્ષોની ખંત અને મહેનત પછી પ્રખ્યાત અમેરિકન અભિનયકાર જોસફ જેફરસને સને ૧૮૬૫ માં નાટયાંકિત કીધી અને તેમાં મુખ્ય પાત્ર લેખે પંડે પાઠ ભજવ્યો. એની સર્વશ્રેષ્ઠ અભિનયકળાને લીધે નાટક હજારો નહીં પણ લાખો લોકોથી અનહદ વખણાયું અને પુષ્કળ પંકાયું. જોસફ જેફરસનનું નામ તે દિવસથી પાશ્ચાત્ય નાટયોના ઇતિહાસમાં "The Original Rip Van Winkle" લેખે અમર થવા પામ્યું.

પરંતુ જ્યારે એ પ્રખ્યાત અભિનયકાર સને ૧૯૦૫ માં મૃત્યુ પામ્યો ત્યારે તેની સાથે "Rip Van Winkle" નાટયનું પણ આવી બન્યું. ત્યાર પછીથી જેફરસન જેવો કોઇ બીજો Rip Van Winkle પેદા થવા પામ્યો નહીં. પરિણામે જ્યાં લગી એ નાટકને એના જેવો કોઇ અન્ય મહાબુદ્ધિશાળી સર્જનાત્મક અભિનય કરનારો કળાકાર આવી મળે નહીં ત્યાં લગી એ નાટયકૃતિ ઘણી સરસ લખાયેલી હોવા છતાં નકામી જેવી પડી રહી છે અને પડી રહેશે. આ બતાવી આપે છે કે લેખક અને વાર્તાકાર વૉશિંગ્ટન અર્વિંગ કરતાં અભિનયકાર જોસફ જેફરસન કોઇ ઉતરતી પંક્તિનો કળાકાર ન હોતો.

નાટયકારની નિષ્ફળતાને અભિનયકારે સફળતામાં બદલાવી

એક વિશેષ દષ્ટાંતઃ ચાર્લ્સ કલીન નામના નાટયકારે "The

Music Master" નામે નાટક લખ્યું. અનેક નાટક મંડળીઓએ એને ભજવ્યું પણ એ જેવું જોઇએ એવું વખણાયું નહીં. છેવટ ડેવિડ વૉરફીલ્ડ નામે એક ઉત્તમ કોટિના અભિનેતાએ રંગભૂમિ ઉપર આવીને એ નાટકના સુકાલુખા શબ્દોમાં પોતાનો પ્રાણ ફૂંક્યો ત્યારેજ એ ખેલ પ્રેક્ષક જનતાને પોતાની ભણી આકર્ષી શક્યો.

'રિપ વાન વિન્કલ' અને 'ધ મ્યુઝીક માસ્ટર' જો કે એવી કોઇ મહાન નાટ્યકૃતિઓ ન હોતી, છતાં પોતાના સમયમાં એ બન્ને પ્રખ્યાત થઇ જવા પામી; તેનું મુખ્ય અને મોટું કારણ એજ કે એ બન્ને નાટકોને બે મોટા કળાકાર અભિનેતાઓની વ્યક્તિગત સર્જનશક્તિનો સરસ ફાળો મળવા પામ્યો.

ફરી, આપણે અહીંની વાત કરીએઃ "વાંકાનેર આર્ય હિતવર્ધક નાટક મંડળી"નો "નરસિંહ મહેતો" ખેલ બહુ અચ્છો લખાએલો; પણ ભજવાયો ત્યારે પાર વિનાનો પકાયો. એ, કેવળ સારું નાટક હતું કે ધાર્મિક નાટ્ય હતું તેને લીધેજ નહીં પણ વિશેષ કરીને નરસિંહ મહેતાનો પાઠ ભજવનાર કુશળ અભિનયકાર નાના ત્ર્યંબકની વ્યક્તિગત કળાસમૃદ્ધિને લઇનેજ. એનો અભિનય જોતા લોકો પાત્રકારને ભૂલીજ જતા. કોઈ, પાત્ર ભજવાઇ રહ્યું છે એ પણ પ્રેક્ષકોના ભાનમાંથી નીકળીજ જતું, અને કેવળ એમની સમક્ષ આવીને ઊભો રહેતો સદીઓ પહેલાં થઇ ગએલો જૂનાગઢનો ભક્ત બ્રાહ્મણ નરસિંહ મહેતોજ.

"મુંબઇ ગુજરાતી નાટક મંડળી"ના પ્રખ્યાત "સૌભાગ્ય-સુંદરી"એ લોકોને ઘેલું લગાડયું. નાટકની રચના, વસ્તુ, લખાવટ, પાત્રાલેખન નિઃશંક ઘણાં સારાં તો યે એમાં લોકોને ઘેલાં બનાવનાર કોણ ? એક ઊંચી લાયકાતનો અભિનયકાર નામે જયશંકર-ઉપનામ 'સુંદરી.'

આ શું અનુકરણ કહેવાય?

એવાં તો અનેક ઉદાહરણ આપી શકાય. પરંતુ આપણને આપણા વિષયને હજી અન્ય દૃષ્ટિકોણથી જોવાનો છે એટલે આપણે આગળ વધીશું.

આપણા વચ્ચે જેમ બજારુ ચિતારાઓ હોય છે—નકલિયા લેખકો હોય છે તેમ અનુકરણિયા એક્ટરો પણ છેજ. પરંતુ તેને લઇને જેમ આપણે કવિની કળાને ચિત્રકારની કળાની ઉપર મૂકી દેતા નથી તેમ લેખકની કળાને આપણે અભિનેતાની કળાની ઉપર ચઢાવી દઇ શકીએ નહીં. કારણ એ મૂળમાં બધીજ સર્જક કળાઓ છે—જો કે તેઓ પ્રસંગ પ્રમાણે એક બીજાની પૂરક અને સહાયક તો છેજ.

દષ્ટાંત લેખે ધારો કે કો કવિ એકાદ ચિત્રકારનું ચિત્ર પસંદ કરે અને તે ચિત્રકારે જે કેનવાસપર રંગેલું તેને એ કલમ વડે કાગળ ઉપર કાવ્યાંકિત કરે, તો કવિએ ચિત્રકારનો વિષય પકડયો તેથી તે કવિ શુ ચિત્રકારનો નકલિયો બની ગયો કે? અને તેથી શું તેની કળા ઉતરતી શ્રેણીની અને ઓછા મહત્વની બની ગઇ કે? શુ અત્રે કવિનુ શબ્દચિત્ર ચિત્રકારના તૈલચિત્ર પેઠેજ સર્જનબુદ્ધિ દાખવતું એકજ સરીખું વ્યક્તિગત નથી કે? વળી જે ચાતુર્યબુદ્ધિ વડે એકાદું ચિત્ર સર્જાય છે તેજ ચાતુર્યબુદ્ધિ એક કાવ્ય વિષે શું કામે નથી લાગતી?

કેટલાંક દ્રષ્ટાંત

એજ પ્રમાણે ધારો કે આપણા પ્રખ્યાત નવલકથાકાર શ્રીયુત કનૈયાલાલ મુનશીની ચાલુ વાર્તા "જય સોમનાથ" માંથી, શિવાલયની અધિષ્ઠાત્રી ગંગાની સર્વાંગસુંદર પુત્રી ચૌલાના પ્રથમ અદ્દભૂત નૃત્યનું મોહક દશ્ય આપણા જાણીતા ચિત્રકાર શ્રી રવિશંકર રાવળ કેનવાસ

ઉપર તાદૃશ યાને આબેહૂબ ઉતારે તો શું ચિત્રકાર રાવળ ઉપર આ આક્ષેપ મેલી શકાશે કે એમણે શ્રીયુત મુનશીની બનાવટની ચોખ્ખી નકલ કીધી છે અને તેથી એમની કળા અનુકરણાત્મક છે ? જો કોઇ આવુ કહેવા નીકળે તો તેની હાસી જ થવા પામે તો પછી નાટ્યકારનુ લખેલુ અભિનયકાર બોલી કરી બતાવે છે, તેથી તે પણ અનુકરણિયો અને તેની કળા અનુકરણાત્મક છે એમ માનવુ વા બોલવુ એ પણ તેટલુ જ અજુકતુ અને હાસીપાત્ર છે

જ્યારે વિખ્યાત અમેરિકન ચિત્રકાર એડવીન એબીએ બોસ્ટનની "મ્યુનિસિપલ લાઇબ્રેરી"ના મકાનને શણગારવા સારૂ મહાન આંગ્લ કવિ ટેનીસનના (Search of the Holy Grail) નામક કાવ્યને પસંદ કરી તેમા સમાએલી વિગતને આધારે 'હોલી ગ્રેલ" ચિત્રોની હારમાળા બનાવી કાઢી, ત્યારે તેથી શુ તેની કૃતિ અને કળા અનુકરણાત્મક થઇ ગયા? શુ આથી એની કૃતિ અને કળાનુ મૂલ્ય ઓછુ થઇ ગયુ ? નહીં જ. તો પછી જેમ કોઇપણ બે ભિન્ન ભિન્ન કલાને વિષે તેના કળાકારોનો પરસ્પર જેવો સમ્બન્ધ, તેવો જ સમ્બન્ધ નાટ્યકાર અને અભિનયકાર વચ્ચેનો સમજવો ઘટે છે

'નાટક' એ કાંઇ 'સંવાદ રૂપે વાર્તા' નથી

ખરૂ જોતા અભિનયકારની સર્જકતા માટેનો મુદ્દો અન્ય કળાકારોની વાત સાથ સરખાવતા વધારે મજબૂત છે કારણ એક નાટ્ય જ્યાલગી રંગભૂમિ ઉપર આવતુ નથી ત્યા સુધી નાટક તરીકે તે જાણે હસ્તિમાત્ર નથી ભલે, સાહિત્યના એક અંગ લેખે લખાયેલુ નાટક, પોતાનુ ક્નાતત્વ ધરાવતુ હોય, પણ જ્યા લગી અભિનયકારોની પોતાની કળા તેને આવી મળતી નથી ત્યા લગી તે શ્વાસ ભરતુ જીવતુ' બની શકતુ નથી, ત્યા લગી તેને ખરે ખરા નાટકની ઉપમા પણ છાજતી નથી

એક નાટ્ય—જો તે ખરેખર જ નાટ્ય હોય તો તે 'સંવાદરૂપે એક વાર્તા' નથી; પણ તે તેનાથી કાંઇ ઘણુંક વિશેષ છે. ખરેખર તો એ રંગભૂમિની આવશ્યકતાઓ અને સંજોગસ્થિતિને અનુસરતું એક કળા સર્જન છે. પરંતુ એ કળાસર્જનની અસરનો યાને નાટકની મુખ્ય અમરનો આધાર તે અભિનેતાનું પોતાનું કળાસર્જન છે. એક નાટક જ્યાં લગી ભજવાતું નથી ત્યાં લગી કેવળ તેને વાંચી જવાથી આપણે કદી પણ નક્કી અભિપ્રાય બાંધી શકીએ નહીં કે તે કેવું નીવડવા પામશે, કારણ એની હસ્તલિખિત પ્રત તે કાંઇ સંપૂર્ણ વસ્તુ નથી. સંપૂર્ણ તો એ રંગભૂમિ ઉપર આવીને જ બની શકે—અભિનયકારોની કળા વડેજ. એ રીતે જોતાં અભિનયકાર નાટ્યકારનો મદદગાર છે.

અભિનયકળા સર્જનાત્મક છે તેનો વિશેષ પૂરાવો

આ સચ્ચાઇનો આપણે એક બીજી પણ રીતે વિચાર કરી શકીએ એમ છે. જો આ મતવ્ય આપણે ઘડીભર સ્વીકારી લઇએ કે અભિનય એ નાટ્યલેખકના કાર્યનું એક સીધું સપાટ અનુકરણ છે, તો પછી પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય છે કે એકજ કર્તાનું એનું એજ નાટક બે જુદી જુદી નાટકમંડળીઓના અભિનયકારોથી ભજવાતે એક જ સરખો અનુકરણ પ્રકાર કેમ નથી દાખવતું ? તો પછી નાટ્ય વિષે એના કર્તાનું જે આકલન યાને (Conception) હોય તેને સર્વોત્તમ પ્રકારે દાખવી શકવા કાજે સર્વે અભિનયકારો એક સરખા લાયક હોવા-ગણાવા જોઇએ. પણ વાસ્તવિક તેમ હોઇ કે લેખાઇ શકાતુ નથી તે જ શું બતાવી આપે છે ? એ ખુલ્લું કહી આપે છે કે અભિનેતાઓની કળા અનુકરણાત્મક નથી. આપણે જાઇએ છીએ કે એકજ જાતનું પાત્ર ભજવવાનું હોવ છતા તે ભજવનાર પ્રત્યેક અભિનયકાર પોતાની કળા દાખવણીમાં એક બીજાથી જુદા પડે છે. દરેક અભિનેતાનું

કળામર્જન જુદું જુદું જણાઇ આવે છે. જો નાટયકારનાં લખેલાં પાત્રોની અનુકરણરૂપી ભજવણી એજ અભિનયકળા હોત તો આજે આપણી અને પશ્ચિમની બધી રંગભૂમિઓ કાઉ ખટાઉ અને બાપુલાલ તથા હેન્રી અરવીંગ અને હરબર્ટ ટ્રી જેવા સર્વશ્રેષ્ઠ અભિનેતાઓથી બધી ઊભરાઇ જવા પામત.

ચેષ્ટા એકજ—અસર અનેક

અભિનેતાની કળા મર્જનાત્મક છે. એના માપ એટલાં પ્રમાણ મળી શકે એમ છે. રંગમંચ ઉપરથી બતાવાતો અમુક ભાવ અમુક હિલચાલ કે ચેષ્ટા માગી લીએ છે. પ્રેમ, ક્રોધ, ભય કે ખંધાઇ બતાવવાં હોય તો તે વેળાએ આંખ એમ ફેરવવી કે હાથ તેમ લઇ જવો કે જમણો વા ડાબો પગ આગળ પાછળ કરવો આદિ પ્રત્યેક ભાવ માટે અંગસ્થિતિ તથા અંગભંગના અમુક પ્રકારો નક્કી થયેલા હોય છે. ભિન્ન ભિન્ન ભાવાનુમાર નક્કી કરેલી રીત પ્રમાણે અભિનય કળા બતાવાય છે. પરંતુ તે ક્રમને કામમા લેતી વેળાએ દરેક અભિનેતા તેની રજૂઆત તો પોતાની રીતેજ કરે છે. આટલાજ માટે, પાત્ર પણ એકજ હોય, વાણી પણ એકજ હોય અને ભાવ પણ એકજ હોય, છતા ભિન્ન ભિન્ન અભિનેતાઓને લઇને પ્રત્યેકની અભિનયકળાના મર્જન અને દર્શનમા ફેર પડી જવા પામે છે દૃષ્ટાંત લેખે ખંધાઇનો ભાવ બતાવતી વેળાએ અમુક એક પ્રકારનો ખભા ચઢાવવાનો તથા આખનો આડો લહેકો કરી બતાવવાનો પ્રયોગ આદરવો પડે છે હવે એજ ખંધાઇનો ભાવ ચાર જુદા જુદા અભિનેતાઓ એકજ ચોક્કસ જાતના લહેકા વડે કરી બતાવશે; પરંતુ પ્રત્યેકની આંખના લહેકાનો જે ટચો એ ચારેના સમ્બન્ધમાં જુદો જુદોજ પ્રકટવા પામશે. અને એ ચારમાથી પણ એકનો નેત્રભંગ યાને આંખનો લહેકો એવો તો

વેધક પ્રકારે ટચકાદાર બનેલો હશે કે જેની અસર આગળ બીજા ત્રણનો એવોજ નેત્ર અભિનય આપણને સાવ ફીકો લાગશે એ શું જતાવી આપે છે? એ જતાવી આપે છે કે અભિનયકળા અનુકરણાત્મક નથી પણ ખરેજ સર્જનાત્મક છે

સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર

જેમ દરેક નાટ્યલેખક પોતાની બુદ્ધિ પ્રમાણે પાત્રો ઘડે છે તેમ પ્રત્યેક અભિનેતા પોતાની શક્તિ પ્રમાણે પોતાનું પાત્ર સર્જે છે. જેમ પાત્રાલેખન અરુ નાટ્યકારને પોતાના મનને તથા હૃદયને કામમાં લેવાં પડે છે, તેમ અભિનયકારને પણ પોતાના મન પાસેથી અને પોતાના હૃદય પાસેથી કામ લેવાનું હોય છે. એટલાજ માટે 'હેમલેટ' યાને 'હરિશ્ચંદ્ર'ના પાઠ સાત જુદા જુદા અભિનેતાઓ ભજવે તો પાત્ર એક જ હોવા છતાં રંગમંચ ઉપર સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર પ્રકટવાના જ.

વળી નાટ્યશોખી લોકો શા માટે અમુક નાટક તો અમુક કંપનીનું અને અમુક પાત્ર તો અમુકજ અભિનેતાથી ભજવાતું જોવાનો આગ્રહ ધરે છે? હરિશ્ચંદ્ર તો બાલીવાળાની કંપનીનો, અસીરે હિર્સ તો કાઉ ખટાઉનો, નરસિંહ મહેતો વાંકાનેર કંપનીનો, એવા લોકમત પાછળ નાટ્ય લેખકની સરસતા ઊભી હોય તેના કરતાં હરિશ્ચંદ્ર ને નરસિંહ મહેતાનાં પાત્રો ભજવનારાઓના અભિનયસર્જનની મોહકતાનુ કારણ દેખીતું વધારેજ જણાઇ આવે છે.

સમજો કે એક નાટક મંડળીનો પૂર્વપ્રયોગ શિક્ષક એક કુશળ અભિનેતાને એવી આજ્ઞા કરે છે કે તારે કાઉ ખટાઉ જેવી રીતે રોમિયો થયો હતો તેવોજ રોમિયો બનવું, તો તેનું પરિણામ શું આવે? એનું પરિણામ મોટે ભાગે ધારવાં કરતાં ઊલટું નહીં તો ઉતરતું તો

અવશ્ય જ આવે કારણ અત્રે કોઈ આગના રોમિયો બન તાર એક્ટરની નકલ કરવાની વાત નથી અહીં તો જે એક્ટર તુરત વેળા રોમિયો થવાનો હોય તે રોમિયોનુ આકલન (Conception) જે રીતે તે પોતાના મનમા સમજતો હશે તે પ્રમાણેજ તે રોમિયોનો પાઠ ભજવી શકશે કોઇ પણ સરસ અને સમજનાર અભિનયકાર કદીયે ગમે એવા પ્રખ્યાત અભિનેતાની નકલ કરતો નથી કારણ અનુકરણ કરતા જતા તેને પોતાની આતરિક સર્જકતા ખોઇ બેસવાનો નક્કી ભય રહે છે

છેવટ

અતમા કહેવાનુ એજ કે જેમ અભિનયકળાનુ ક્ષેત્ર અનત એવુ ખૂબજ વિશાળ છે, તેમ એ કળા અન્ય કળાઓ પેઠેજ સ્વાતંત્ર્યભરી સ્વતત્ર અને સર્જનાત્મક છે જે સૌન્દર્યવિષયક ધોરણથી આપણે ઓલિવિયર કે ગીલ્ગુડની કળાને માપીએ તેનાથી ઉતરતા માપે આપણે બ્યાન્વીગ કે બીરબ્હોમની કળાને માપી શકતા નથી—શાથીએજ નહીં સમજાશે જે કલ્પનાત્મક અને સર્જનાત્મક શક્તિ કોઇ સમર્થ શિલ્પકાર, સ્વરકાર, ચિત્રકાર, કવિ કે નાટ્યકાર વિષે કામે લાગે છે, તેજ અભિનયકારની કળામા પણ જોવાય છે, અનુભવાય છે તો પછી ઉત્તરે આપણને એજ નિર્ણય પર આવવુ પડે છે કે અભિનયકળા અનુકરણાત્મક નહીં પણ સર્જનાત્મક છે અને છેજ

અભિનયકલા અમર છે પણ અભિનેતાની કલા તેના મરણ ભેગી જ મૃત્યુ પામે છે



એક્ટિંગ બનાવટી છે જ—પણ બેદિલ ન હોવી જોઇએ

બિનધંધાર્થી (Amature) એક્ટર એટલે બિનજવાબદાર એક્ટર નહીં. જેમ એક પક્ષે પોતાની કળા પ્રત્યે એનુ અંતઃકરણ જાગ્રત હોય તેમ બીજે પક્ષે પોતાના પ્રેક્ષકો પ્રત્યે પણ એનું અંતઃકરણ જાગ્રત થએલું હોવું જોઇએ: જેમ એણે પોતાના તમાશબીનોને નફકરાઇથી સ્વીકારવા ન ઘટે તેમ તમાશબીનોએ પણ એને ખરી ગંભીરાઇથી જોવો, વિચારવો, તપાસવો અને ટીકા આદિથી દોરવવો ઘટે તોજ બિનધંધાર્થી રંગભૂમિ સુધરી શકે

ઃ

ખરો એક્ટર તે જેની ચેષ્ટા સદા બોલતીજ હોય છે અને જેની બોલી હમેશાં ચેષ્ટાજ કરતી હોય છે

ઃ

એક વેળાની, નેત્ર અને કર્ણની વફાદાર સેવિકા સમી આપણી પ્યારી ગુજરાતી રંગભૂમિ, આજ બાપડી કંતાએલી કરમાએલી હગલો વળી માંદગીને બીછાને સૂતી છે. એના ડાક્ટરો, નાટ્યકારો અને વિવેચકો ખિન્ન વદને ભારે નિરાશાનું ડોકું હલાવતે એની આસપાસ ઊભા છે. હું બચીશ કે નહીં, એમ જાણે પૂછતી હોય તેમ દર્દીએ ઉજળી વાખ જેવી કાટાળી જીભ બાહેર કાઢી છે અને નાડ તપાસાવવા અર્થે સૂકી દાડી જેવો પીળો પાતળો હાથ આગળ લંબાવ્યો છે.

એ બાપડીને હવે કોણ બચાવે ! કોઇ બચાવશે ?

ઃ

ન કરાતી હોય તેવી કરાતી ચીજ એનું નામ એક્ટિંગ

ઃ

એક્ટરની દુનિયામાં કલામય અસ્વાભાવિકતાને મોટું સ્થાન છે, પણ અકલામય સ્વાભાવિકતાને તો મુદ્દલજ નથી.

પુરવણી બીજી

ઍક્ટરનો સીનસીનરી-રંગમંચ પ્રકાશન-વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીત સાથનો સમ્બન્ધ

ઍક્ટરનો સીનસીનરી–રંગમંચ પ્રકાશન–વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીત સાથનો સમ્બન્ધ

(પુરવણી બીજી)

નાટક જોતી આપણી તમાશબીન આલમને અને સામાન્ય રીતે આપણી જનતાને કાંઇ એવોજ ખ્યાલ હોય છે કે સીનસીનરી અને રંગમંચ પ્રકાશન સાથે એક્ટરોને કાંઇ ખાસ લેવા દેવા નથી. એનું કાર્ય પોતાના પાઠ પ્રમાણે સ્ટેજ પર આવીને અભિનય કરવાનું, માટે એને સીનસીનરી વગેરે એવી બાબદનો વિચાર કરવાનો હોયજ નહીં. એને તો પ્રવેશ કાજે લાગતાવળગતા કલાકારોએ જે સીનસીનરી, રાચરચીલું બનાવી કરીને ગોઠવ્યું હોય તથા જે પ્રકાશન (Lighting) ફેલાયું હોય તેની વચ્ચે રહીને માત્ર એક્ટિંગ કરવી એજ.

પરંતુ એ વિચાર ભૂલ ભરેલો છે. સત્ય જોતાં એક્ટરનું કાર્ય નાટ્યોત્પાદક (Producer) અને દૃશ્યકલાકાર (Scenic artist) આદિ કલાકારોના કામ સાથે, છૂટું ન પાડી શકાય એવું સ્વાભાવિકજ ગૂંથાએલું વણાએલું હોય છે. એ બધાજ સાથે મળી એકજ સામાન્ય ધ્યેય (Goal) ને પહોંચવા પ્રયત્ન કરી રહેલા હોય છે. જે ખેલ ભજવવાના હોય છે તેને અનુકૂલ **રંગમંચનીય** અસરો ઉપજાવવી સર્જાવવી એ તેમનું ધ્યેય. જો એક્ટર સ્ટેજ ઉપર આવીને ધૂળ જેવી એક્ટિંગ કરે તો સીનસીનરીની શોભા પર પાણી ફરે; અને જો રંગમંચ શણગારો સ્ટેજ પર અસ્વાભાવિક અને અગવડકર્તા દૃશ્યો ઊભાં કરે તો ખોટું વાતાવરણ પેદા થઇ એક્ટરને એક્ટિંગ કરવામાં મોજ તો ન આવે, પણ રાચરચીલાંની અયોગ્ય ગોઠવણ તથા પ્રતિકૂલ

પ્રકાશનને લઇને તેને એક્ટિંગ કરવામાં પણ હરકત આવે આમ એ સર્વે કલાકારો કાંતો રંગમંચ અસરોને સર્જાવી તેને જમાવે—કાં તો તેમને પોતાની જ કમકુશળતા અને ખોટી રીતોથી જખમાવે અને ઝાંખી પાડે.

રંગભૂમિના કલાકારોનું એકત્ર કાર્ય અને કર્તવ્ય એજ કે **નાટ્યયોગ્ય રંગમંચ અસરો ઉત્પન્ન** કરવી. એ કાર્ય સૌથી સુગમ રીતે કેમ બની શકે ? આપણે આ પુસ્તકમાં અત્યાર પહેલાં જોઇ આવ્યા છીએ કે જેમ એક્ટરનું કાર્ય, જીવનની ચોખ્ખી નકલ કરવાનું નહીં પણ જીવન જીવી રહ્યો છું એવું સૂચવી બતાવવાનું હોય છે, તેમ સીનસીનરી અને પ્રકાશનનું કાર્ય પણ કુદરતનું અનુકરણ નહીં પરંતુ તેનું સૂચન કરવા પૂરતું જ થતું હોવું ઘટે.

આ એક જાણીતી વાત છે કે જો સ્ટેજ ઉપર સીનસીનરી અને રાચરચીલું વગેરે તદ્દન અસલ, આબેહૂબ અને વાસ્તવિક (Realistic) હોય તો તેને સાધારણ પ્રેક્ષકો ખૂબજ વખાણે છે. એકાદ પ્રવેશને લગતો દેખાવ જો વિગતવાર અને વસ્તુઓથી ભરચક બનાવી દીધો હોય તો બરાબર અસલ પ્રમાણેજ બધું બતાવવામાં આવ્યું છે એવો સંતોષ જાહેર કરતે તેને તેઓ યોગ્ય માને છે અને તે જોઇ તેઓ ખુશ ખુશ થઇ જાય છે પરંતુ અસલની આવી ચોખ્ખી નકલ કર્યા પછી એ વિષે પ્રેક્ષકોની કલ્પનાને કામ કરવા માટે અને તેમને ઉત્તેજવા માટે બાકી શું રહે છે ? કશું જ નહીં. એ ઉપરાંત આવા આબેહૂબ અને વિગતવાર દશ્યોથી બીજું પણ શું શું હાનિકારક અને અગવડભર્યું થવા પામે છે તેનો સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને તો ખ્યાલ જ કેમ હોય ?

આ લખનારને બરાબર યાદ છે કે થોડાક વર્ષો પહેલા કેટલાક

એમેચ્યોરોએ અમુક ખેલ કરી બતાવ્યો. તેમાં પ્રવેશ પ્રમાણે વિલાયતી દારૂની દુકાનનો 'બાર' બતાવવાનો હતો 'સાચે સાચો દારૂનો બાર' ઊભો કરવા માટે તેઓએ જોઇતી કરતી બધી અનુકૂલ સામગ્રીઓ એકઠી કરવા ઘણી મહેનત લીધી બાર, દારૂની બાટલીઓ, બીરના પીપો, કાઉન્ટર, ખુરસી, ટીપાઇ વગેરે ચીજો ઉપરાંત બ્રાન્ડી, વીસ્કી, પોર્ટવાઇન વગેરે દારૂની જાહેરખબરોનાં ટીન અને કાર્ડબોર્ડના બનાવેલાં **સાત આઠ** નાનાંમોટાં 'બોર્ડ' પણ ત્યાં તેમણે લટકાવી લગાડી દીધાં. એમના મનને એમ કે વિલાયતી દારૂના બારમાં આવી સ્વાભાવિકતા હોય છે તેમ સ્ટેજ ઉપર પણ કરવું કે જેથી તમાશબીનો ઉપર એની અસર સચોટ થવા પામશે. હા, એની અસર 'સચોટ' થઇ ખરી; પણ તે કોના ભોગે? બાપડા એક્ટરોના ભોગે. જેવો એ પ્રવેશ દેખાડતો પડદો ઊંચકાયો કે એક્ટરોની હાજરી અને તેમની વાતચીત પરથી 'ઓડિયન્સ'નું લક્ષ 'બાર'ની સત્તર ચીજો જોવા અવલોકવા સાથે એક પછી એક, પેલા **સાત આઠ બોર્ડ** વાંચવા પર દોડયું: ઓડિયન્સમાંનાં ઘણાક મનમાં વાંચે તો કોઇ કોઇ તો મોટા મોટા અવાજે જાહેરખબરો વાંચવા મંડી ગયાં–સાથે સાથે હાસ્યના અવાજો અને ખુલ્લી પ્રશંસાયુક્ત ટીકાઓ પણ ત્યાં ને ત્યાં જ સંભળાવા લાગ્યા; પરિણામે બાપડા એક્ટરો તો જાણે ભૂલાઇ જ ગયા અને તેમની વાતચીત પણ આવા લક્ષફેરને લઇને બરાબર સંભળાઇ શકાઇ નહીં.

અત્રે ખરેખર તો દારૂનો બાર **સૂચવવાની** વાત હતી–તેને આબેહૂબ **બનાવવાની** હતી જ નહીં. એટલા માટે 'બાર'–સૂચક ત્રણ ચાર મુખ્ય વસ્તુઓ અને (સાત આઠ જાહેરખબરી પાટિયાંઓને બદલે) એકાદું બોર્ડ બસ હતું. પરંતુ જ્યાં આપણાં ધંધાદારી કલાકારો આવી જાતના કાંઇ કાંઇ છબરડા કરતા ફરે ત્યાં આ બીચારા એમેચ્યોર

કલાકારો પાસથી તે કેવી આશા રખાય! 'વાસ્તવિક' દૃષ્ય સૂચવવા ખાતર વધુ ખટરાકમાં જવું, વિગતપૂર્ણ અસબાબથી રંગમંચને ભરી નાખવો, જોઇએ તે કરતા વધારે પૈસો ખર્ચવો, પ્રવેશ માહેના એક્ટરો ઉપરથી તમાશાબીનોનું લક્ષ હઠાવવું અને એક્ટરને ઓરવવો છતાં સીનસીનરી 'આબદૂબ' હતાં અને 'સિનિક ઇફેક્ટ' બહુ સરસ હતી એમ મનથી માની લઇ મલકાવું અને આવી ખોટી સમજ ધરાવવી એ શું આપણી રંગભૂમિને માટે ખેદકારક વાત નથી?

વાસ્તવિક 'સીનરી'ના નામે થતા દેખાવ વિષે વાસ્તવિક નિયમ **વસ્તુઓની ભરપૂરતા નહીં પરંતુ વસ્તુઓની સૂચકતા છે.** એસ પ્રમાણે સ્થળ બાહેરનું હોય કે અંદરનું હોયઃ રસ્તો હોય કે ઘરનો ઓરડો હોય તો તેનું દર્શન કરાવવા માટે પ્રેક્ષકો સમક્ષ બધી જ ચીજો ધરી ન દેવી—બધી ચીજો છે એવો માત્ર તેમના પર છાપ (Impression) પડે એવું ને એટલું કરવું એમાંજ ખરી કલા છે ટૂંકમાં પ્રવેશની પરખ પૂરતી, અને સ્ટેજની મર્યાદા પૂરતી, પ્રમાણસરનીજ વાસ્તવિકતા લાવવીઃ કહો કે વાસ્તવિકતાના નામે ભ્રમ (Illusion) ઉભો કરવો, એજ ખરો નિયમ છે.

આપણે ઉપર જોઇ આવ્યા કે આપણે ત્યાં એક પક્ષે સાચા દૃષ્યના નામે સ્ટેજ ઉપર વસ્તુઓ લાધવામાં આવે છે તેમ તેથી ઉલટું જ બીજી બાજુએથી બાપદાદાઓના જમાનાથી ચાલી આવેલું બધું જ **પડદા પર ચીતારેલું** એવું એણ કૌતક સીનરીના નામે હજી ચાલુ જ છે. છતથી લઇને તે ભોંય લગીની બધી વિગત પડદા પરજ બતાવી દેવામાં આવે છે. બારી, બારણા, ઝાલર, ઝુમર, ઘડિયાલ, દાદર તો શું પણ ખુરશી, ટેબલ, ડેસ્ક અને ગાલીચા પણ પડદા પરજ ચીતરી દીધા હોય છે. ઇસના ૧૯૩૮ના આ સાલમાં સીનસીનરીના નામે આપણી

રંગભૂમિ ઉપર આવી કંગાલિયત દાખવે તે જોઈ કલાપ્રિય સમજુ પ્રેક્ષકોને દુઃખ થાય તેમાં શી નવાઈ? પરંતુ એમાં રંગભૂમિના સૂત્રધારો અને શણગારકો કરતાં નાટ્યકારોની પણ ખામી છે. જો તેઓ ત્રણ અંકના ત્રણ જ પ્રવેશ પ્રમાણે રંગમંચ-યોજના ઘડી લખી નાટ્યોત્પાદકને સોંપે તો પછી આવા હસવા જેવા અને આજના યુગને ન છાજતા અસ્વાભાવિક દેખાવનો આપ મેળે અંત આવે અને પ્રેક્ષકોને ત્રણ કનાયુક્ત સૂચનકારી-વાસ્તવિકતા દર્શક પ્રવેશો પણ મળી રહે.

રંગભૂમિ ઉપર પરિચયદર્શક કે શણગારદર્શક જે કાંઈ કે રજૂ થાય તેનો ઉદ્દેશ એ હોવો જોઈએ કે તે, ખેલનું રક્ષણ કરે અને તેની શક્તિ વધારે. પશ્ચિમમાં, સીનસીનરી વગેરે ખેલને ખાઈ ન જાય તેની ખાસ ઠીક ઠીક સંભાળ લેવામાં આવે છે. આપને ત્યાંની સીનસીનરી વગેરે શણગાર એવા હોય છે કે જેમાં સ્થળ, સમય, પ્રસંગ બનાવ અને વાતાવરણનો વિચાર ભાગ્યે જ થાય છે. વળી આપણે ત્યાં સીનસીનરી અને પ્રકાશન એવાં ઉઘાડાં અને છતાં પડે છે કે તે, ખેલ અને પ્રવેશમાં કામ કરતા એકટરોને સહાયકારી થવા બદલે તેમને અગવડકર્તા બની નીકળે છે.

રંગમંચના શણગારકો બે જાતના હોય છે. એકને હસ્તક તેનું યંત્રખાતું હોય છે-બીજાની પાસે તેનો ચિત્રવિભાગ હોય છે. આખા ખેલની સમજ જેટલી સૂત્રધાર કે એકટરોને હોય તેટલી આ બે કલાકારોને પણ હોવી જ જોઈએ. કારણ આ બે વ્યક્તિઓ પણ નાટ્યવિષયક વાતાવરણ જમાવવા માટે પ્રેક્ષકોને એક જ સરીખી જવાબદાર છે. એ બધાઓએ આ કાર્યમાં પરસ્પરના સહાયક અને પૂરક બનવું જોઈએ. રંગમંચ શણગારકોની કારીગીરી એવી ન હોવી જોઈએ કે તે સ્થળનિર્દેશ કરવામાં નિષ્ફળ જાય, તેમ વળી તે એટલી

બધી વાસ્તવિક પણ ન હોવી ઘટે કે નાની નાની બાબતો અને બારીક વિગતોની રજૂઆત કરવા ભગી વાહોમ ઉતરી પડે. દષ્ટાંત લેખે જો તેઓ એક સુંદર ઉદ્યાન વાને બગીચો કરી બતાવે તો તે પ્રેક્ષકોને ચકચકિત લાગીના સમ શોભા રહેતા એક ટૂકડા જેવો પણ લાગવો ન જોઇએ; તેમ વળી તે પડદા ઉપરના ચિતારકામના એક આકર્ષક નમૂના જેવો પણ દેખાવો ન જોઇએ. તેમને તો ખરા બગીચાને બદલે ખરા બગીચાનો ભાસ માત્ર રજૂ કરવાનો રહ્યો.

આપણે ત્યાં, એક ખેલમાં ઘરને આગળ એક નાની શી ફૂલવાડીનો સીન બતાવવામાં આવ્યો. રંગમંચ શણગારકોએ એ પ્રસંગે પક્ષપટ ઉપર ખોટાં ચીતારેલાં પુષ્પો દેખાડયાં અને પડદાની ઉપર ખરાં પુષ્પો લટકાવી દીધાં. અને ખરાં ખોટા પુષ્પોને એકેકની અદર સફાઇથી ભેળી દેવામાં આવ્યાં હોત તો તે કલામય દેખાવ રજૂ કરત; પણ તેને બદલે ખોટાં અને ખરાં પુષ્પોના એકેકથી છૂટા પડેલા અને એકેકની સામે ભટકાએલા જથ્થાવાર દેખાવથી કારીગરો ખરી ફૂલવાડીનો ભાસ નીપજાવવામાં નિષ્ફળ ગયા

યાદ રાખવું કે રંગમંચ-શણગાર (પછી તેનો વિષય ગમે તે હોય) અવશ્ય શોભિત પણ સાદો અને બને એટલો ઓછો ઘુસણિયો (Obtrusive) હોવો જોઇએ. ભારે ખરચાલુ, ઠાઠમાઠથી ભરપૂર અને અતિ શ્રમસાધિત શણગાર ઊભો કરવાથી વાસ્તવિકતાના નામે મબલખ પૈસો વેગઇ જાય છે-પ્રેક્ષકોની આંખ સામે રજૂ થવો જોઇતો ભ્રમ (Illusion) ઉત્પન્ન થવા પામતો નથી-તેમની કલ્પનાને ઉત્તેજના મળવાનો માર્ગજ રહેતો નથી-અને અનેક વેળાએ એવો જૂઠો સાચો ઠાઠમાઠ અને ચળકઝળક ઍક્ટરો જે બોલતા કરતા હોય તેની સાથે બંધબેસ્તાં ન થઇ પડતાં ખેલના ખૂની જ બની નીકળે છે.

થોડા વર્ષોની વાત ઉપર લન્ડનના એક દૈનિકે શહેરના બધા નાટ્યોત્પાદકોને પત્ર લખી પૂછાવ્યું કે અમુક નવા બાહેર પડનાર નાટકમાં પ્રાચીન સમયનુ જૂની કારીગીરીનું માતબર રાચરચીલું બનાવવુ ઇષ્ટ થઇ પડશે કે? ઘણાએક ઉત્પાદકોએ એની તરફેણ કીધી, કેટલાક સામે થયા. આ સામે થનારાઓમાંના એક જાણીતા સૂત્રધારે નીચલાં કારણો દર્શાવી પોતાનો સખ્ત વિરોધ જાહેર કર્યોઃ—

૧—એવાં ખરેખરા કીમતી અસલી ફરનીચરને લેવા વસાવવામાં કંપનીને હજારો પાઉન્ડનો ખર્ચ થઇ જાય. ૨—તેને ઊંચકવા મેલવા અને અહીંથી તહીં ખસેડવામાં ઘણી સંભાળ, દરકાર અને ચિન્તા રાખવી પડે. ૩—'સીન' ગોઠવતાં એથી વધુ લાંબો વખત ચાલ્યો જાય. ૪—'સીન' જૂના જમાનાના ફરનીચરનું પ્રદર્શન સમું થઇ પડે. ૫—એવી 'ખરી કીમતી ચીજો' પર તમાશબીનોનું લક્ષ જઇ ચોટે અને દૂરથી પણ તે ઉપર વિચાર ચલાવવામા તેમનું મન પરોવાય અને એક્ટરોની વાતચીત પ્રત્યેથી વારે વારે ચિત્ત ઊડીને પેલાં રાચરચીલામા જઇ બેસે પરિણામે એક્ટરોની અને ખેલની શોભા તથા કીંમત થવા બદલે સ્ટેજપરની બેહદ કીમતી ખુરશી ટેબલોની શોભા તથા મૂલ્યના ખૂબજ વખાણ ચાલી રહે

પત્રમાં છેવટે તે સૂત્રધારે શેરો માર્યો કે સ્ટેજ ઉપર ખેલ અને એક્ટર હમેશાં પરમપ્રધાન (Supreme) હોવા ઘટે અને આવાં અસલી કારીગીરીના ઉમદા નમૂના સમ ભરપૂર રાચરચીલાથી એ મુખ્ય તત્વોની અસર મરી ન જશે તો ઝાંખી તો જરૂર પડશે, માટે હું એની વિરુદ્ધ છું. હા, ભલે એવું ફરનીચર લાવો, પરંતુ તે થોડું કે જે—અસલી ઢબના દિવાનખાનાની ભાસ ઊભો કરી દેખાડે એટલું જ.

જેમ જગતકર્તાનું બનાવેલું આ બહોળુ જગત આખું માયારૂપ છે તેમ નાટક અને રંગભૂમિ એ માયાવી જ વસ્તુઓ છે ત્યાં ખરાને નામે કેવળ મોહજાલ ઊભી કરવાની હોય છે એ મોહજાલ બનાવવામાં નાટ્યકાર, નાટ્યોત્પાદક, સૂત્રધાર અને એક્ટરોની જોડે રંગમંચ યાન્ત્રિકો, શણગારકો, સુથારો ને મુખ તથા વસ્ત્રમજાવકોએ પણ તેમના સાચા સાહયકો અને સહકારીઓ બનવાનું છે. આ પાછલા કલાકારો એક્ટરોનો વિચાર કર્યા વિના પોતાને સ્વતંત્ર સમજી, એકલા એકલા પોતાનું ધાર્યું કર્યા જાય તો તેઓ પોતાની ખરી ફરજને ચૂકે છે અને ખેલને બગાડવાના અપરાધી જ પૂરવાર થાય છે. ઉપરાંત આપણા તમાશબીનોએ પણ હવે સમજવું જોઇએ કે ચિત્તને ચકભ્રમ્મ કરી નાખે એવી સીનસીનરી, સર્વશ્રેષ્ટ એક્ટિંગને ભૂસી નાખે છે; માટે એવો ભભકાદાર રંગમંચ શણગાર કદી પણ વખણાવો ન જોઇએ

વિલાયતની કોઇ એક રંગભૂમિ ઉપર એક વેળાએ અમુક 'વાસ્તવિક' દેખાવ લાવવા માટે સ્ટેજને એવું કઢંગુ ઢળાણ આપવામાં આવ્યું હતું કે બાપડા એક્ટરોને પોતાના પગ ઠેરવવામાં અને ચાલવા ફરવામાં ભારે અગવડ તથા મુશ્કેલી જણાઇ હતી

એક એમેચ્યોરે એક વેળાએ પોતાના અનુભવની મને વાત કહી હતી કે અમુક નવા ખેલના રિહર્સલ દરમિયાન એક પ્રવેશમાં તેને બેસવા સારુ એક ચોક્કસ ખુરશી આપવામાં આવતી હતી 'ડ્રેસ રિહર્સલ' યાને સર્વસજ્જિત પૂર્વપ્રયોગ દરમિયાન સુધી પણ આમ જ ચાલ્યુ. પરંતુ નાટકની પહેલી રાત્રે રંગમંચ કાર્યવાહકે તેને માટે એક એવી ચારથી પાંચ ઇન્ચ નીચી ખુરશી ગોઠવી હતી કે જ્યારે તેને તેના પર બેસવાનો પ્રસંગ આવી લાગ્યો ત્યારે તે એક આંચકા

સમેત તે ખુરશી પર જોરથી ટપકાઇને બેઠો; પરિણામે તેનો એ બેમવાનો દેખાવ ઘણી કઢંગી રીતે થવા પામ્યો. એનો એ અભિનય બગડવા પામ્યો.

આ પ્રમાણે રંગમંચ ઉપરનાં ટેબલ, સ્ટુલ, ટીપાઇ, અભરાઇ વગેરે બીજાં રાચરચીલાંનું પણ સમજવું, કારણ બેસવા ઉપરાંત અભિનેતાઓને આમાંની કોઇ એક વસ્તુને અઢેલીને કે તેનો ટેકો લઇને અભિનય દાખવવાનો હોય છે. ડ્રેસ રિહર્સલ વેળાએ અને નવા ખેલની પહેલી રાત્રે એક્ટરો સ્વાભાવિક જ ઉશ્કેરાએલા અને વખતે ઓછા 'નરવસ' હોય છે તેવી વેળાએ આવી નાની નાની લેખાતી અડચણો તેમને વધારે મૂંઝવી મારે છે, તેનો આપણે ત્યાંના રંગમંચ કાર્યવાહકો તથા શણગારકોએ પહેલેથી જ વિચાર કરીને તેનો પ્રબન્ધ કરી રાખવો ઘટે. મારા નમ્ર વિચાર પ્રમાણે ડ્રેસ રિહર્સલ એક નહીં પરંતુ ત્રણેક તો ખાસ થવાં જોઇએ છે કે જેથી એક્ટરોને અને રંગભૂમિને વગતાં સર્વે પ્રકારના કલાકારોને નડતી જણાતી કોઇને કાંઇ અગવડ અડચણોનો વખતસર ઉપાય થઇ શકે.

એક બીજો દાખલો પણ આ વિષયના સમ્બન્ધમાં અત્રે મને યાદ આવે છે. એમેચ્યોરોના એક ખેલમાં, વસ્તુ પ્રમાણે એક 'સીન' બે વાર રજૂ થાય છે ડ્રેસ રિહર્સલની રાત હતી. એ 'સીન'માં એક લાકડાંનો ખાસ બનાવેલો કૂવો આવે છે; પરંતુ એક 'ચમત્કાર' બનવા પામ્યો! થયું એમ કે પહેલી વાર કૂવો જે સ્ટેજને જમણે પડખે હતો તેજ કૂવો બીજી વારે ત્યાંથી ખસીને ડાબી બાજુએ ઠરી ઠામ થએલો દેખાયો! રંગમંચ શણગારકો પોતાની એ ભૂલ જોઇ ન શક્યા. ઠીક થયું કે એ ડ્રેસ રિહર્સલની રાત્રે પ્રેક્ષકોમાંના કોઇએ આ "ચમત્કાર" પ્રત્યે લાગતાવળગતાઓનું લક્ષ ખેંચ્યું, ને વાત ત્યાંજ સુધરવા પામી

જો ખેલની પહેલી રાત્રે આ ગોટાળો ભૂલચૂકમા થવા પામ્યો હોત તો ?

કોઈ કોઈ વાર આપણા દેશી ખેલોમા પાણી કિંવા દૂધ દહીં રાખવાની માટલીઓ અને ઘડાઓ 'સીન' વેળાએ સાવ નવા ને કોરા જ બનાવવામા આવે છે. જાણે વાપરનારાઓ તેને આજે ને આજે બજારમાથી ખરીદીને લાવ્યા હોય ના તેમ ! એ પણ કેટલુ અકુદરતી છે ! સૂત્રધારો અને રંગમંચ કાર્યવાહકો જો દરેક વાત પર લક્ષ આપી સાથે મળી આગમજથી વિચારી જોઈતી ગોઠવણ કરતા હોય તો કેવુ સારુ !

ઉપર જણાવી તેવી નાની પણ ગંભીર ખામીઓ પશ્ચિમમા પણ કોઈ કોઈ વાર થવા પામે છે પ્રસિદ્ધ અમેરિકન સૂત્રધાર લૂઈ કેલવર્ટ એક દૃષ્ટાંત આપે છે કે તેણે એક ખેલમા પૃષ્ઠ ભૂમિકા પર એક મોટી વિશાળ બારી જોઈ કે જેમાથી સૃષ્ટિસૌન્દર્યનો થોડોક ભાગ નજરે પડતો હતો પહેલા અંકની આખરીએ એ બારી બાહેરથી સૂર્યને ચોક્કસ જગ્યાએથી આથમતો દેખાડયો પરંતુ ત્યાર બાદ કૌતુક આ રજૂ થયુ કે ત્રીજા અંકે એજ 'સીન'ની એજ બારીમાંથી પેલી જ ચોક્કસ જગ્યાએથી બાળ સૂર્યનારાયણ ઊંચે ચઢતા દેખાયા ! અલબત્તા કોઈકજ તમાશગીનોનુ આ છબરડા ઉપર ધ્યાન ગયુ પરંતુ એ એક અક્ષમ્ય એવુ ખોટારુ અને અસ્વાભાવિકતા તો ખરી જ

રંગભૂમિ ઉપરજ નહીં પરંતુ આપણા ચિત્રપટોમા યે આવી શણગાર કે પરિચય વિષયક ખેદકારક ખામીઓ જોવામા આવે છે એમા અણસમજુ ઉપરાંત કલાકારોનો, એક બીજાથી વધનો ઓછો અમલદાર પણ આપણે ત્યા મોટે ભાગે જવાબદાર છે. આપણે ત્યાંનો દિગ્દર્શક માસ્તર એમજ સમજે છે કે એને એક્ટરોજ સાથે લેવા દેવા છે—નાટયકાર સાથે નહીં, અને રંગમંચ-શણગારકો એમજ માને

છે કે એમને નિર્બંધ માર્ગ કે એક્ટરો સાથે લાગતુ વળગતુ નથી જો રંગમંચ શણગારકોને પૂરી સમજ ન હોય કે આ અને તે પ્રવેશમા એક્ટરોને આવુ કે તેવુ કામ કરી બતાવવાનુ છે, તો તેઓ પોતાનુ ખરુ કાર્ય રંગભૂમિને કેમ આપી શકે ? આ માટે એક્ટરોએ પહેલેથી જ રંગમંચ શણગારકો સાથે સમ્બન્ધમા આવવુ ઘટે વળી બીજે પક્ષે રંગમંચ શણગારકોએ સૂત્રધારને તથા એક્ટરોને મળીને તેમને સ્ટેજની મર્યાદાનો અને તેટલી મર્યાદામા સમાઇ શકે એટલા જ રાચરચીલાની ગોઠવણીની પણ પોતાની તરફથી સમજ આપવી જોઇએ છે

ટૂંકમા સૂત્રધારથી લઇને તે સુથાર અને પડદો ખેંચનાર મજૂર સુધીના સર્વે કલાકારો અને કામદારોએ પોતાના હૈયે નોંધી રાખવુ ઘટે કે તેઓ બધાજ રંગભૂમિ ઉપર એકજ કામને માટે એકઠા થએલા છે અને તેમા કોઇ કોઇથી સ્વતંત્ર નથી—સર્વે અકેકના આધારે છે એમાની કોઇ પણ એક વ્યક્તિ એમ ન કહી શકે કે ગાડુ મારાથી ચાલે છે

પશ્ચિમમા હવે એમ મનાતુ અને પળાતુ જાય છે કે નવા ખેલની સ્ટેજ રચનાનો વિચાર થાય તે પહેલા નાટ્યોત્પાદકે આખો નાટક દૃશ્યકલાકાર (Scenic Artist) ને ઇલેક્ટ્રીશીઅનને, વસ્ત્રસજાવકને, તથા વસ્તુસંગ્રાહક (Property man) ને તેમજ રંગમંચ શણગારકોને, સંગીતકારને અને ઇજનેર તથા સુથારને પણ વાંચી સંભળાવવો તથા સાથે સાથે સમજાવવો ઘટે છે તેણે, પ્રત્યેક પ્રવેશને લગતુ જે જે કાંઇ આયોજન હોય તેને લગતી સૂચનાઓ અને વિચારો તેમની પાસેથી માગીને આખા ખેલને તેના સર્વે દૃષ્ટિબિન્દુઓથી જોઇ તપાસીને તેની પૂરતી ચર્ચા કરવી આથી રંગભૂમિના બધા ખાતાઓના કલાકારોને એક બીજાના નવા સૂચનો સલાહો અને વિચારો મળી ખેલને દરેક

રીતે વિજયી નીવડવાનો નક્કી સંભવ રહે છે, ઉપરાત ક્યાંથી ક્યાંથી નકામા ખરચોને કાપી નાખવા તેની પણ તેમને સમજ પડી જાય છે.

હવે આપણે એક્ટરોને ખાસ અગવડકારી એવા એક રંગમંચ દુષણની વાત ઉપર આવીએ. એ એક્ટરો પર પડતા અનુચિત પ્રકાશનને લગતી છે.

આ સમજી શકાય એવી વાત છે કે એક્ટરોને મોઢેથી બોલાતા શબ્દો અને વાક્યોને જે જોશ બળ તથા પ્રાણ મળે છે તે એક્ટરની તે વેળાની ચહેરાની છાપ યાને આવિષ્કરણ (Expression) દ્વારા મળે છે. આટલા માટે સ્ટેજ ઉપરનું સાચું પ્રકાશન તો એવું હોવું જોઇએ કે પ્રવેશ મહીં કામ કરતા અભિનેતાઓને ઉપાડેલો ઘાટ (Relief) મળવા પામી તેમના ચહેરા પરની એક યે નાની કે મોટી, ઘટ કે સૂક્ષ્મ, સ્થિર કે ફેરની ચળવળ કિંવા છાપ તમાશબીનોની આંખ બાહેર જવા ન પામે. હવે જો અનુચિત પ્રકાશનને લઇને સ્ટેજ ઉપરના એક્ટરોના ચહેરા જેવા જોઇએ એવા ન દેખાય તો તેમની એક્ટિંગની અસર મોટે ભાગે મરીજ જવા પામે એ નક્કીજ

અનેકવાર આપણી સ્ટેજની પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપર એવી અણુઘડ રીતે 'લાઈટ' ફેંકવામા આવે છે કે પાછલો પડદો તેથી ખૂબ જ તેજસ્વી બને છે. પરંતુ તેને લઇને એક્ટરોના ચહેરા ખુલ્લા પ્રકટતા નથી. અલબત્ત પૃષ્ઠભૂમિકા પરનો દેખાવ બરાબર દેખાય તેટલા માટે ત્યાં તીવ્ર પ્રકાશ આપવાની અગત્ય છે, પણ તેથી અગ્રભૂમિકા પર પાઠ કરતા એક્ટરોના ચહેરા કે જે અમુક ઘડીએ તો ખાસ ઉપસેલ ચિત્ર (Relief) જેવા બની રહેવા જોઇએ તે તેવા પ્રકટવા પામતા નથી. અને તેથી સ્વાભાવિક જ તેમની મુખ ચેષ્ટાઓની અસર ઢંકાઇ જવા પામે છે વળી કેટલીકવાર તો પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપરના

અનુચિત પ્રકાશનને લઇને એકૂટરોના ચહેરાનો તથા તેમના વસ્ત્રપરિધાનનો રંગ તથા દેખાવ પાછળના પડદાની સાથે મળી જઇ પોતાની શોભા તથા ખૂબી ગૂમાવી બેસે છે કે જેમ થવું જોઇએ નહીં. અમુક પ્રસંગે જ્યારે પ્રેક્ષકવર્ગને એક્ટરો ભણી ખાસ જોઇ રહેવાનું હોય ત્યારે જ તેમનું લક્ષ રંગભૂમિના પૃષ્ઠપટ કે તેની છત ઉપરના સર્વેથી તેજસ્વી પ્રકાશ ઉપર જઇ ચોટે એ ચાલતા ખેલને માટે વિઘાતક જ છે. એવી વેળાએ કાંતો પાછલી ભૂમિકા પરનો પડદો એની વિગત તથા રચનામાં એવો ચીતરાવો જોઇએ કે જેથી ત્યાંના પ્રકાશનો જલદ ઝગઝગાટ ભાંગી તૂટી જવા પામે–કાં તો ખુદ પ્રકાશન સરખા પ્રમાણમાં એ પૃષ્ઠભૂમિકા પર ઉતરવા પામે.

આપણી રંગભૂમિના પડદા ચીતરનારાઓ બધા જ એવા કુશળ અને કિસબી હોતા નથી કે જેમને રંગ અને પ્રકાશનું 'સાયન્સ' બરાબર આવડતું હોય. આવી કમ કુશળતાને લઇને રંગમંચ ઉપરના સ્થળોને લગતા કુદરતી રંગો જે અમુક જાતના હોવા જોઇએ તે રંગો જ્યારે રાતના ખેલ ચાલે છે ત્યારે તેના પર પડતાં પ્રકાશનને લઇને પોતાની છાયા બદલે છે; એટલે રંગવિષયક સ્વાભાવિકતાનું ખૂન જ થવા પામે છે. એવી જ રીતે વસ્ત્રપરિધાનના રંગો પણ રાત્રીએ સ્ટેજની લાઇટને લઇને પોતાની છાયા બદલે છે. આમ જ્યારે થવા પામે ત્યારે રંગભૂમિ ઉપરની સચ્ચાઇ તથા શોભાનું જે એક મુખ્ય તત્વ **રંગમિલાપ** (Colour Acheme) છે, તે જામવા જ કેમ પામે?

આપણે જાણીએ છીએ કે આપણાં કર્ણ કરતાં આપણાં નેત્રો વિશેષ ચંચળ છે; માટે સીનસીનરીના નામે કે રંગ અને પ્રકાશના કારણે એવું કશું અત્યોક્તિમય કે અનુચિત હોવું થવું ન જોઇએ કે જેથી પ્રેક્ષકોની આંખોની મોજ ખાતર તેમનાં કાનની મોજને બોગ

આપવા પડે, એટલે કે દેખાવની ચમક ઝમક જોતા, પ્રેક્ષકો ઍક્ટરોની અગત્યની અસરકારક વાતચીતને ચૂકી જવા પામે એટલા જ માટે ચાલતા પ્રવેશ દરમિયાન સ્ટેજ ઉપર કોઇ, પ્રકાશ વિષયક કે સીનરીનરી વિષયક પ્રખર ફેરફાર તાજેતરમા લાવવા હોય તો તેને એકદમ સામટો લાવી બતાવવો ન જ જોઇએ એવા ફેરફારની શરૂઆત ધીમે ધીમે કરવી ને ઍક્ટરોથી નાટક અગત્યનુ બોલાતું કરાતું હોય તે પ્રસંગે તો ન જ કરવી દષ્ટાંત લેખે ધરાર દેતુ કે સ્ટેજ ઉપર તોફાનને સામટુ નહીં ઉતારવુ, અથવા તો એજ વેગાએ ઓરડાવાળા પ્રવેશમા ચડપ દેતો કે પ્રકાશને એકદમ ઝાખો જ કરી નાખવો કે તેને એકાએક જ વધારી ન નાખવો ટૂકમા જ્યારે પણ એવો ફેરફાર કરવો હોય ત્યારે ઍક્ટરોની નજીવી વાતચીત વેળાએ જ કરવો

આ ઉપરાત રગ-પ્રકાશન (*Coloured-Lighting*) ના નામે પણ કેવો કલાવિહીન દેખાવ આપણી રગભૂમિ ઉપર વારે વારે થાય છે સીન ઉપર અને ઍક્ટરો ઉપર એક પછી એક વિધ વિધ રગોની અવિચારી ફેર બદલ કર્યા કરવાથી અને સર્વે કોઇને જાત જાતના જલદ રગો દ્વારા ઝગઝગ ચકચક કરી નાખવાથી, ઍક્ટરોને ખુલ્લી કે ગુપ્ત જે અકળામણ થાય છે અને વળી અનુચિત ચળકાટથી અંજાઇ જતી તેમની આખો અને ચહેરાઓ, જોઇતા ભાવ બતાવવાને જે રીતે નિષ્ફળ અને નકામા થઇ પડે છે તેનો લાગતા વળગતાઓને આપણે ત્યા ઓછો જ ધ્યાન હોય છે

સત્ય જોતા, રગભૂમિ ઉપર બોલ અને અભિનય એજ બે પ્રધાન અને મુખ્ય વાતો છે અને તમાશબીનો નાટકશાળામા જે આવે છે તે એક ઉમદા નાટક જોવા આવે છે, ન કે રગ તથા પ્રકાશનું

ઝગઝગિયુ પ્રદર્શન ! આપણે જો કોઇ રૂપક આપીને અલકારી ભાષામા બોલીએ તો સુજ્ઞ તમાશગીરો નાટક કંપનીઓ પાસેથી આમ માગે છે કે તેઓ તેમને પોતાને ત્યા બોલાવી એક શોભિત સાદા ખડમા મોજાજ રુચિકર સ્વાદિષ્ટ ખાનપાન આપે નહીં કે કોઈ ખૂબ જ ભપકાદાર ચકચકિત કીમતી અથવાનમા બેસાડી જગ્યત ન થાય અને અપચો થવા પામે એવુ ડગાવ ખાવાનુ પીરસે

અત્રે રંગભૂમિ પર પડછાયાનો પ્રશ્ન પણ ઉકેલવા જેવો છે અનુચિત પ્રકાશને લઇને આ પડછાયો પણ ઑડિયન્સ તથા એક્ટરોને વારંવાર અગવડકર્તા થઇ પડે છે અનેક વેળાએ આ લખનારે સગી આંખે ચાલતા ખેલ દરમિયાન, અવિચારી પ્રકાશનને લઇને એક્ટરોના રાક્ષસ જેવા મોટા મોટા ઓળાઓને તેમની આગળ કે તેમની પૂંઠે ખુશ ખુશાલ ચાલતા દોડતા અને કામ કરતા દીઠા છે ! હજી તો એક્ટર બાપડો પોતાનુ પાત્ર ભજવવા રંગમંચ ઉપર પગ મેલે છે તેટલામાજ તેના, ખેલની પગથાર પરથી ચાલતા આકારનો રાક્ષસ સમો લાંબો ઊંચો પડછાયો ત્યાંથી અડધા માઇલના છેટે આવેલા ગામડાના મંદિર ઉપર (અલબત્તા પડદા ઉપરના) જઇ પડે એ જેટલુ અકુદરતી અને હાસ્યાસ્પદ દેખાય તેટલુ જ તે એક્ટરોને માટે અને ઑડિયન્સને માટે પણ ભારે અગવડકર્તા અને કષ્ટદાયક થઇ પડે એ દેખીતું છે વળી પડછાયાઓના આવા ધાબાઓની આડને લઇને ગામનું મંદિર, રસ્તેથી ચાલ્યા જતા એક્ટરથી કેટલુ છેટુ છે તેની કલ્પના પ્રેક્ષકોને થવા જ કેમ પામે ! આથી બાપડા એક્ટરોનો આખો દેખાવ, તેમની હિલચાલ અને તેમની વાતચીતનુ સત્યાનાશ વળી જઈ તે આખો 'સીન' ખરે જ જોખમાવા પામે છે

એક્ટરોના આવા રાક્ષસ સમા પડછાયા આ અણગમણા ધાબા થવાનું કારણ એજ હોય છે કે રંગમંચની બત્તીઓની બત્તીઓ

(Top Lights) અને પડખેની બત્તીઓ (Side Lights) એ બેનો સામટો પ્રકાશ રંગમંચની આગલી બત્તીઓ (Foot Lights) ના પ્રકાશના પ્રમાણમાં અતિ મંદ રાખવામા આવે છે. તેને બદલે આગલી બત્તીઓનો, પડખેની બત્તીઓનો, મથાળાની બત્તીઓનો તેમજ આગલી બાજુએથી ઉપર રાખેલી બત્તીઓનો ચારે બાજુએથી એક જ સરખો પ્રકાશ જો પૃષ્ઠભૂમિકા પર જઇ પડે તો આ વિઘ્નકારી પડછાયાઓ પેદા જ ન થવા પામે.

ખેલનાં વસ્તુ પ્રમાણે સમય હોય દિવસનો, સ્થળ હોય કોઇ અંદરના ભાગનો, છતાં જાણે રાત્રીનો સમય હોય તેમ, ત્યારે પણ પાછલા પડદા પર આવા પડછાયાના નાનાં મોટાં ધાબાં નજરે પડે એ શું બાપડા અભિનેતાઓ માટે સંતાપરૂપ અને ઑડિયન્સની સમજદારીની મશ્કરી કરવા જેવું નથી લાગતું ? આપણે ત્યાં રંગભૂમિ પર સ્વર્ગ બતાવવું હોય ત્યારે પણ ઝળહળત પ્રકાશ–અને શયનગૃહ બનાવવું હોય ત્યારે પણ ટપ્પર જેવા બળતા વીજળીના સંખ્યાબંધ દીવાઓનો ભરબપોરના જેવો પ્રખર પ્રકાશ ! આવા અનુચિત પ્રકાશનને લીધે, એક પક્ષે જ્યારે ઍક્ટરો પોતાની તરફથી વાસ્તવિકતાની અસર કિંવા ભામ લાવી બતાવી રહ્યા હોય ત્યારે બીજી બાજુએથી તે અસરને સાવ ભૂંસી નાખે એવાં ખેલ કૌતક હજી પણ અને આજે પણ આપણી રંગભૂમિઓ પર ચાલી રહે એ શું આપણને શરમાવનારું નથી ?

એક વેળાએ આપણી એક રંગભૂમિ ઉપર મૃત્યુનો 'સીન' બતાવવામાં આવ્યો. સ્ટેજને એક ખૂણે, ખાટલી ઉપર, હૃદયભગ્ન થએલી યુવતી મરણ પથારીએ પડેલી છેલ્લા શ્વાસ લીએ છે. આસપાસ તેનાં પ્રિયજનો શોકાતુર વદને આંસુ સારતાં ત્યાં ઊભાં છે એટલામાં મરણ પથારી પર અને મરતી યુવતી ઉપર ભભકદાર તેજસ્વી નીલા (Blue)

રંગનો તીવ્ર પ્રકાશ એકાએક ફેંકાય છે. મૃત્યુના સીન વેળાએ તેજસ્વી રંગ કે નટખટ રંગ સાવ અસ્થાનેજ છે. એવા સીનમાં પ્રથમ તો આખા સ્ટેજને આખો કાળો અંધારો કરી નાખવો પછી માત્ર મરણ પથારી ઉપર અને મરતા પાત્ર ઉપર **ભૂરિયા (Grey)** રંગનો પ્રકાશ પાડવો પણ એટલી સંભાળ રાખવી કે કાળો અંધકાર અને ભૂરિયો પ્રકાશ એ બેની રંગછાયા એકેકને સહાનુ થઇ પડે તેવા પ્રમાણ યુક્ત હોવા થવા ઘટે.

સાચું અને સુંદર રંગમયપ્રકાશન કોને કહેવાય તે વિષે સામાન્ય ઉલ્લેખ પુસ્તવણી ત્રીજીમાં કર્યો છે, એટલે હવે આ વિષય પર વધુ ન લખતા એક્ટર અને તેના વસ્ત્રપરિધાન વિષે થોડોક વિચાર કરીશું.

જે વસ્ત્રપરિધાન પાત્રની જાત બતાવે, પરંતુ એને કે સીનનું વાતાવરણ સૂચવવા જમાનામાં નિષ્ફળ નીવડે તેને રંગમય યોગ્ય સાચું વસ્ત્રપરિધાન કહેવાઇ શકાય નહીં. વસ્ત્રપરિધાન (Costuming) અને મુખમંડન (Make up) તો એવા હોવા જોઇએ કે જેને લઇને, પ્રેક્ષકોની આંખ સમક્ષ પનકારામાં બસ પાત્રજ ખડું થઇ જાય અને ન કે એક્ટરે આવું તેવું પહેર્યું છે કે મોઢા પર આવું તેવું લગાડ્યું છે તે વિચારવા ઉપર તેમનું લક્ષ દોરે.

રંગી વસ્ત્રપરિધાન, સીનસીનરી સાથે અનુકૂળ યાને મળતું આવતું હોવું ઘરે. એકના રંગ દોરે ઉત્તર અને બીજાના જાય દબખણ એમ ન હોવું જોઇએ. અહીં પણ રંગમિલાપ (Colour schemo) મચવાનો જોઇએ. એ વિષે પણ કેવી ગોઠવણ પશ્ચિમમાં રખાય છે તેનો પૂરતો ઉલ્લેખ ત્રીજી પુસ્તવણીમાં કર્યો છે.

સીનમાં કેવી વિધવિધ રંગી ભભકાદાર સાડીઓ અને પોલકાઓ આ કે તે એક્ટ્રેસે પહેર્યા હતા એવી વખાણ કે ચર્ચા, તે પહેરનારીને

કે નાટકને સહાયકારક થઇ પડતા નથી રંગભૂમિ એ કાંઇ રંગાની કે રેશમી કાપડની દુકાન નથી મૂળ અને મુખ્ય જે કાંઇ છે તે તો ખુદ ખેલ છે એટલાજ સારુ વસ્ત્રપરિધાન આદિ એવી આનુષંગિક વસ્તુઓ (Accessories)ને જોઇએ તે કરતા જરાયે વિશેષ વજન અપાવુ જોઇતું નથી

અનેક ધંધાદારી નાટકમંડળીઓના ખેલોમાં તેમજ એમેચ્યોરોથી થતા નાટકોમા વસ્ત્ર આદિ અલંકાર અને શણગારની અતિશયોક્તિ કરવામા આવે છે ઘણી વેળાએ શણગારકો અને સજાવટકો સચ્ચાઇના નામે-વાસ્તવિકતાના નામે તેમ કરવાને દોરવાઇ જાય છે પરંતુ ભાન નથી રાખતા કે શણગારનું પ્રમાણ ચૂકવાઇ ઍક્ટર કે ઍક્ટ્રેસનો આખો દેખાવ કેવો કદરૂપ કિંવા કઢંગો થવા પામે છે બાર વર્ષની એક બાળકી જેણી ખેલમા શ્રી કૃષ્ણનુ પાત્ર ભજવે, તેના ઉપર શ્રી કૃષ્ણના સર્વે વસ્ત્રપરિધાન ઉપરાંત બધાજ ચિન્હો અને અલંકારના ડજનબંધ ભરપૂર શણગારો ઉપરાંત પણ-વધારામા જાડા જાડા અને લાબા લાબા ફૂલોના અનેક ગજરાઓ લાદવામા આવે, અને જાણે એ ઓછુ હોય તેમ તેના બન્ને કપોલ યાને ગાલ પર પણ ગીના ટપકા લગાડી દેવામા આવે, એવા દેખાવને શાસ્ત્રોક્ત ગણાવીને તેને શોભિતો કે સુયોગ્ય સમજવામા આવે તો તેને સુજ્ઞ પ્રેક્ષકો કદી યે ઉત્તેજન કે ટેકો આપી શકે નહીં

બીજુ ઉદાહરણ પંદર સોળ વર્ષની એક બાળાએ એમેચ્યોર રંગભૂમિ ઉપરથી એક 'સીન'મા ઘણું ખૂબીદાર, ખરેજ સુંદર અને કલાવંત નૃત્ય કરી બતાવ્યુ એ નૃત્યનુ નામ 'પુષ્પ કન્યા" એવુ રાખવામા આવ્યુ હતુ એ ખેલ અને એ નૃત્યના અનેક રિહર્સલ વખતે આ લખનાર હાજર હતો ડ્રેસ રિહર્સલની રાત્રે પણ આ

સેવક ત્યા હતો તેનું વસ્ત્રપરિધાન તે સમયે યોગ્ય હતુઃ વસ્ત્રોના રંગોનો એકરાગ પણ સચવાયો હતો પણ ખેલની પહેલી રાત્રે એ વસ્ત્રપરિધાન જોડે એ બાળાને પુષ્પોનો જે શણગાર કરવામાં આવ્યો હતો તેમાં પ્રમાણ જળવાયુ ન હોતું. એ **પુષ્પ–કન્યા** હતી એટલે એની વેણીમા, એના કપાળે અને કંઠે પુષ્પોનો શણગાર કર્યો હતો, એ તો ઠીક; પરન્તુ તે આગળ વધીને નૃત્ય કરતી એ બાળાના બન્ને હસ્તોની બાજુએ તેમજ બન્ને કાંડાઓની ઉપર પણ ચાર ચાર ઇન્ચ જેટલા પહોળા અને જાડા પુષ્પગુંથો બંધાવાની હદ લગી ચાલ્યો ગયો નાચ કરતી એ બહેન કે જેના બન્ને કાંડાઓ તરેહવાર નાજુક વળાંક, મરોડ અને અભિનય દાખવતે નૃત્યને સત્ય તથા મોહક બનાવવાને કુદરતે સર્જેલા, તેજ કોમળ અને કાર્યસાધક કાંડાઓને જાડા ફૂલપટાથી ઢાંકી નાખવા ને નૃત્યકલાને જખ્મી કરવી એને કોણ શણગાર કે શોભા કહેશે? ખેલની પહેલી રાત્રે જેવી એ નૃત્ય કરનારી બાળા આમ ઢંકાએલા કાંડા સાથે રંગભૂમિ પર આવી કે તે જોઇ મારો તો દમ બંધાઇ ગયો મે તે વેળાએ ઇચ્છ્યુ કે ડ્રેસ રિહર્સલની રાત્રે આ કલાહીન દેખાવ રજૂ થયો હોત તો કેવુ સારુ કે તેને અટકાવવા કાંઇ નહીં તો હુ મારી જીભ તો વાપરી શકત! પરિણામે ખેલની પહેલી રાત્રે નૃત્ય કરનારી એ બાળાના કાંડાની શોભા તથા કળા એ કાંડાઓએજ ખોઇ! તદ્‌ઉપરાત નૃત્ય કરતે એ પાત્રને એક અડચણ પણ થવા પામી. પેલા બાજુઓ પર બાંધેલા ફૂલપટાઓ હસ્તની હિલચાલને લઇ ઢીલા થઇ તેમાનો એક છૂટો પડી નીચે ઝૂલતો લબડતો એટલે કે વચમા દખલગીરી કરતો બની રહ્યો

ટૂંકમા, જેમ ખૂબજ ઠાઠમાઠ વાળી અને ભારે ખર્ચાળ સીનસીનરી રંગભૂમિ માટે અયોગ્ય છે તેમ મોંઘાડાટ કીમતી અને અતિ ઝગઝગ ચકચક થતા વસ્ત્રો તથા શણગાર વગેરે રંગભૂમિ કાજે ત્યાજ્ય સમજવા

ઘટે કે વસ્ત્રપરિધાન કેટલ સુન્દર હોય તેમા કોઇ નામના કે વડાઇ નથી ખરી શોભા તો વસ્ત્રપરિધાન સાચુ યાને Correct હોય બનેલુ પણ સાચુ અને પહેરેલુ પણ સાચુ હોય તેમા છે ચિત્તને ચકભમ કરી નાખે અને ચક્ષુઓને આંજી દીએ એવી સીનસીનરીઓ અને સાડી પોલકાઓ જોના જવુ એનો અર્થ નાટક જોવા જવુ એવો થતો નથી. જેમને એવુ એવુ જોવાનો ખાસ શોખ હોય તેઓ વિનાયનમા એ માટે ખાસ નાટકશાળાઓમા જતા નથી, પરતુ તેઓ કાં તો Revuesma, કા તો Music hall variety entertainments મા અથવા Vaudeville મા કે જ્યા ચક્ષુગત શોભા અને ભભકદાર ભપકો સપકો, તેમજ સુંદર વસ્ત્રપરિધાન ભરપૂર બતાવવામા આવે છે, ત્યા જાય છે, પરતુ જે ખુ૦ રગભૂમિ (Theatre proper) કહેવાય ત્યા જતા નથી, કારણ એવી વિશેષતા માટેનુ એ ખરુ સ્થાન નથી

હા, કોઇ કોઇ નાટકોનું વસ્તુ જ એવુ હોય છે કે જ્યા કોઇ સીનમા ચિત્તાકર્ષક વસ્ત્રપરિધાનની ખાસ અગત્ય હોય છે. પરતુ એવા ચિત્તહર સર્જનમા યે કશુ અપ્રાસગિક કે અત્યોક્તિમય ન હોવુ ઘટે પણ કોઇ વેળા ખુ૦ પ્રસગજ એવો હોય કે 'વિંગમા'થી સ્ટેજ ઉપર ઍકટર કે ઍક્ટ્રેસને ખાસ અતિઆકર્ષક ચિત્તહર પોશાક અને શણગારમા સજ્જ થઇને દાખલ થવાનુ હોય હા, જ્યા આવશ્યકતા હોય ત્યા એમ કરવુ, પણ નાટ્યલેખકે એવા પ્રસંગને માટે સંભાળ એટલી અવશ્ય રાખવી કે તે વેળાએ કાંઇ નજીવી જેવી વાતચીત કે નજીવી ક્રિયા જ રગમંચ ઉપર ચાલતી બતાવવી, કે જેથી તેટલા સમયમા ઑડિયન્સને એ અતિ ભભકાદાર આકર્ષક મનહર વસ્ત્રપરિધાનને અવલોકવા-વખાણવાની પૂરતી તક મળી રહે.

હવે આપણે ઍકટરના સંગીત સાથના સમ્બન્ધની વાત લઇએ.

સાચી રંગભૂમિ એ કાંઇ ગાયન વાદન અને નૃત્ય રજૂ કરવાનું ખાસ સ્થાન નથી અને નાટક તે કાંઇ ગાયનનો જલસો, નાચનો મુજરો કિંવા 'કૉનસર્ટ' નથી વળી રંગભૂમિ ઉપર સંગીત તમાશબીનોના દિલ બહેલાવવા ખાતર હાજર થતું નથી તે તેને પોતાને ખાતર ત્યાં આવતું નથી એ આવે છે ખેલને અમુક ગુણ પ્રકાર આપવા–ખેલનું વાતાવરણ પાકું કરવા–ખેલના એક નમ્ર વિનયશીલ સહગામી લેખે ત્યાં હાજર થાય છે બીજા કશાને ખાતર નહીં

યાદ રાખો અને ખાતરીથી માનો કે જ્યારે જ્યારે કોઇ નાટકમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય પોતે પોતાને ખાતર રંગમંચ પર રજૂ થાય છે ત્યારે ત્યારે જે ખરા ઉદ્દેશ થકી ખેલ રચાએલો હોય છે તે ઉદ્દેશનું જ ખુદ અવસાન થવા પામે છે–અર્થાત ખેલ પોતાનું ખરાપણું ગુમાવે છે આ સત્ય જાણવા છતાં પણ અત્યંત ખેદની અને અફસોસની વાત છે કે આપણી રંગભૂમિના અને આપણા ચિત્રપટના સંચાલકો અદ્યાપી એ વિષયમાં જાણે સુધરવા માગતા જ ન હોય તેમ ખુશ ખુશાલ છબરડા કરતા ફરે છે નથી તો એ ખામ ની અરે નાટ્યકારને, કે સ્વરકારને કે શબ્દકારને કે એક્ટરને ! એ ચાર વચ્ચે એ બાતમાં જેમ વિચારનો તેમ સહકારનો પણ દેખીતો અભાવ જ જોવામાં આવે છે "હવે શું થશે" એવી ચિન્તા જગાડતો તમતમતો આગ્રી પ્રસંગ રંગમંચ ઉપર આવી ઉભો રહેવાનો હોય ત્યારે જ ઘરાગ દેતું કે ગાયન શરૂ થઇ જાય– ખૂન કરવા કાજે હાથમાં ખંજર ઊંચકાઇ રહેલું હોય ત્યારે પણ ગાયન–ઝેર પીને મરવા પહેલા પણ ગાયન ! એવા અસ્થાને ગવાતાં ગાયનો આપણામાંથી ક્યારે દૂર થશે ! ખેલને અને ખુદ એક્ટરને આથી કેવું નુકસાન પહેંચે છે તેનો કાંઇ લાગતાવળગતાઓને ખ્યાલ છે ? શું અમુક અભિનેતા અથવા અભિનેત્રી અતિ મીઠા હલકે

મગ્સ ગાયન ગાઇ જાણે તેટલા ખાતર પ્રસંગ સમય અને સ્થાન વિચાર્યા વિના તેના ચાર સાત ગાયનો મૂકવા જ જોઇએ ? એવો આપણે ત્યાંનો આ કઢગાન કુરિવાજ હવે સત્વર બન્ધ થઇ જવો જોઇએ છે

બેન મરજી તાણીતોડીને લઇ આવવામા આવતા ગાયન અને નાચો ચોખ્ખા દૂધમા ખાંડ નહીં પણ નિમક નાખવા બરાબર છે રંગમચ ઉપર જેવો ખેલ, જેવો પ્રસગ અને જેવા પ્રવેશ તેવા રાગ તથા અર્થ પ્રકારવાળા ગાયનોની દરકાર આપણા કેટલા નાટયકારો અને સૂત્રધારો રાખે છે ! નાટકનું અને ચિત્રપટનું સાચુ મૂલ્ય તથા તેની ખરી આકણી તો અભિનય ભેગા બોલાતા શબ્દોની છ તો તેની વચ્ચે ગવાતા શબ્દોની કાંઇ શરમ, કીર્તિ કે કીમત રાખવા હોય તો તેના સ્થાન અને તેની અનુકૂળતા સમજવાની જ જોઇએ આપણે ત્યા બધે એમ થતુ નથી એ શોચનીય છે.

આપણા નાટકોની રંગભૂમિ ઉપર અને ખાસ કરી ચિત્રપટની રંગભૂમિ ઉપર પૃષ્ઠભૂમિકા–સંગીત (Back ground music) વગાડવામા આવે છે કે જે ખેલના વાતાવરણને પાકુ તથા વધુ અસરકારક બનાવવામા ખૂબજ ઉપયોગી થઇ પડે છે પરન્તુ અનેક વેળાએ જોઇતી સભાળ કે ગોઠવણની ગેરહાજરીને લઇને આવુ વાતાવરણીય સગીત પાત્રોની વાણી દાબી નાખે એટલુ જબરૂ ધોધાટી બની જાય છે આ સગીત મધુર પણ મન્દ હોવુ ઘટે એ અસરકારક પણ આગળ પડતું ન હોવુ જોઇએ એ, પ્રસંગે, ભવ્ય, ભયાનક અને ભારાવદાર એવુ પ્રખર તથા ઉગ્ર બની નીકળે પણ પોતાને એટલું પાછળ તો જરૂર રાખે જેથી પ્રેક્ષકોને પાત્રથી બોલાતા શબ્દો સાંભળવામા મુશ્કેલી ન આવે

હા, સગીતકના એ મહાન કલા છે અને તેની પૂજા સારુ ખાસ કનાલયનો નિર્માણ થએલા છે, પણ તેમા સાચે સાચી (Theatre Proper) નાટકશાળા એ તેનુ ખરુ સ્થાન નથી જ. માટે જ્યારે સગીત રગભૂમિ પર આવે ત્યારે તે પોતાની બહેનપણી અભિનયકલાની કાઇક સેવા કરવા અર્થે જ આવે—ઘરના માણસ લેખે નહીં પણ વિનયી અને વિવેકશીલ સગતકર્તા સમજદાર અતિથિ યાને પરોણા લેખે આવે કોઇ ચલે જાવ બધે જાવ બાઇ માય કે શેઠાણી જેમ સ્વતત્રતાથી કે સ્વચ્છદતાથી વર્તવાને ખાતર નહીં

છેવટમા, આ પુરવણીના અતમા પ્રખ્યાત સૂત્રધાર Louis Calvert ની નીચલી સુદર ઉક્તિ આપણે રજૂ કરીશુ આપણી રગભૂમિના બધા કલાકારો એને વાચે, ગોખે અને હૈયે કોતરી રાખે

"A dramatic production is a complete thing made up of many parts There are the actors, the play, the scenery, the lights, the costumes and sometimes the 'incidental' music All of these parts, however, should be nicely calculated and measured and fitted into the scheme. Each should be kept in its proper place The appeal which we seek to make with any play should be a clearly defined one, and all the accessories we summon to assist in making this appeal should be rigidly shaped and subordinated that they may contribute to the welfare of the whole, and not disturb the balance by focusing attention unduly upon themselves"

અભિનયના અપાર્થિવ અંગો —

૧ આકલન (Conception)

૨ કલ્પના

૩ હૃદયાવેશ

૪ આત્મવર્ધન (Projection)

અભિનયના પાર્થિવ અંગો —

૧ અંગસ્થિતિ

૨ હિલચાલ

૩ ચાળાચેષ્ટા

૪ વાણી

✻

પડદા, પક્ષપટ, પ્રકાશ, સીન-સીનરી, વસ્ત્રપરિધાન એ સર્વ રંગભૂમિના હાડ ચામ છે, પરંતુ વાણી અને અભિનય એ તો રંગભૂમિના રક્ત અને પ્રાણ છે.

✻

મા૨ એક્ટરોજ દુનિયાના પ્રમાણિક શાંબિકો છે

✻

પુરવણી ત્રીજી

રંગભૂમિની કલાના વિધ વિધ અંગોની સમજણ

રંગભૂમિની કલાના વિધ વિધ અંગોની સમજણ
(પુરવણી ત્રીજી)

આ એક નાનકડો લેખ છે–જો કે એક મોટું પુસ્તક બને એવો એ વિષય છે. જે સર્વે અંગો વડે રંગભૂમિની આખી કલા બની રહે છે તે અંગોનો એક ઉડતો પરિચયઃ તમામ ટૂંક સમજણ સાથનો અપાય એજ ઉદ્દેશ અત્રે રાખ્યો છે.

અંગ પહેલુંઃ અભિનય

એક્ટિંગ એટલે અભિનય એ રંગભૂમિનું સૌથી મુખ્ય અને સર્વેથી પહેલુ અંગ છે એ સિવાયના બીજાં બધાં અંગો સહાયક યાને મદદગાર અંગો છે. અભિનય નાટયકલાનું સર્વેથી મુખ્ય અને મોટુ અંગ હોવાથી સ્વાભાવિક જ આપણને એમ લાગે કે નાટકને લીધે જ અને નાટકમાથી જ અભિનય યાને એક્ટિંગ જેવી ચીજ જન્મ પામી હશે, યાને એક્ટિંગ નાટકની કલાના ઘણાએક બાળકો માહેલુ તેનું એક બાળ હશે. પણ ના, 'એક્ટિંગ' ખરુ જોતાં 'નાટક'ની જન્મદાતા–માતા છે. એ તો પાછળથી જ તેનું એક અંગ બનવા પામ્યું આપણે તે હવે જોઇએઃ–

પ્રથમ તો ખુદ નાટક શબ્દજ લ્યો. 'નાટક' બોલ સંસ્કૃત 'નાટ' ઉપરથી લીધેલો છે. એ સંસ્કૃત '*નૃત*' ધાતુ સાથે સમ્બન્ધ ધરાવે છે. 'નૃત'નો અર્થ નાચવુ થાય છે અને નાચવુ તે કાંઇ એક્ટિંગ યાને અભિનયથી જુદું નથી. એક્ટિંગ વિના નાચ યાને નૃત્ય હોય જ શેનું ? આમ, નાટકની શરૂવાત, ઉત્પત્તિ કે ખીલવણી, જે કહો તે, આ નાચની એક્ટિંગમાથી જ થઇ છે. એ રીતે જોતાં નાટકના જન્મ

પહેના એક્ટિંગનો જન્મ થએલો નાટક કરતા એક્ટિગ વધુ પુરાણી છે સાગશ એક્ટિંગમાથી નાટક પ્રથમ ઊભી થએલુ અને નહીં કે નાટકને ખાતર એક્ટિગ યોજવામા આવેલી

ભાષાનો એક પ્રકાર તે 'ઍક્ટિંગ'

હવે, નાટક કરતા એક્ટિગ અત્યત પ્રાચીન હતી તે એક બીજી સમજ ઉપરથી પણ આપણે જોઇ શકીએ એમ છે અભિનય યાને એક્ટિગનો હુન્નર રગભૂમિ સાથે જોડાયો તેની પહેના લાખો વર્ષ આગમજ એક્ટિગની હસ્તી હતી સત્ય કહીએ તો ત્યારથી માણસ જાત જન્મી ત્યારથી એક્ટિગ પેદા થવા પામી પૃથ્વી પરની સૌથી પહેલી મનુષ્યજાત અવાજ, બોલી કે ભાષા વડે પોતાનું કામકાજ કરતી થઇ તેની પણ આગમજ એક્ટિંગ યાને અભિનય સ્વાભાવિક હતો એ રીતે જોતા એક્ટિંગને ભાષાનો એક પ્રકાર કહ્યો છે તે તદન વાજબીજ છે

નાટક જેવા દેખાવની શરૂવાત શામાંથી ?

આપણે જાણીએ છીએ કે બાળકો પોતાના મનથી હું આવો છુ કે તેવો છુ અથવા તો હું પેલો છુ કે ફલાણો છુ એમ માની લે છે યાને એમ હોવાનું ડોળ (Make believe) ઘાલે છે આ "make believe" યાને ડોળ ઘાલવાનું તત્વ કુદરતે પહેલેથીજ મનુષ્યમા મૂક્યુ છે એ રીતે જોતાં આ "Make Believe" એ એક્ટિંગનુ મૂળ છે

જેમ શરીર વડે અને ચહેરા વડે ચેષ્ટાઓ (Gestures) કરી બનાવવાની તથા નકલ કરી બતાવવાની ઇચ્છા અને વલણ બાળકો પોતાની બચપણથી જ ધરાવે છે, તેમ આપણી દુનિયા જ્યારે

બાળક હતી ત્યારે તે સમયની સૌથી પહેલી જગલી માણુસજાત, પેાતાની ખુશી અને ગમી, પેાતાની ઇચ્છા અને વાસના, પોતાના વિચાર અને જુસ્સા દર્શાવવા કાજે જે હિલચાલ, જે હલનચલણ, ક્રિયા, દેખાવ કે બનાવ ઊભાં કરતી તે એક્ટિંગ દ્વારા જ થતુ હતુ. એ રીતે તે જૂના કાળમા અને આજ પણ જગલી લેાકેાના નાટક (The Drama of the Savage People) તેમની પેાતાની વસ્તીમાં અને જગ્યાઓમા તે વખતની રીત પ્રમાણેના થતાં તે આજ લગી હસ્તીમાં છે. ખરી રીતે જોતા તેમની નૃત્ય ભેગી થતી એ એક્ટિંગ તે વેળાના એક પ્રકારના નાટક જ હતા પછીથી આફ્રીકાના ભિત્તરમા રહેતી કેટલીક જાતેા, એસકીમેાના જગલી માણસેા અને એમેઝોન નદીના પ્રદેશમા રહેતી જગલી પ્રજાઓની ખડખચડી કેાશેશેામાથી 'નાટક' જેવા દેખાવનેા ઝાખેા આરભ થવા માડયેા

નાટયકલા કેમ ઊગવા પામી

એ શરૂવાતના નાટક જેવા દેખાવમાથી જેમ જેમ સુધારેા યાને સંસ્કૃતિ દુનિયામા દાખલ થતી ગઇ તેમ તેમ લેાકેામા બહુ જ ધીમે ધીમે નાટકની કલા ઊગવા લાગી ઉપર કહ્યુ તેમ એક્ટિંગ તેા પ્રથમથી જ હતુ; પરંતુ નાટકને તેની કલાનું સ્વરૂપ બહુ પાછળથી મળવા પામ્યુ.

જ્યારે લેાકેાને કાઇક પહેલવહેલેા ખ્યાલ આવવા લાગ્યેા કે નકલ કરીને અને તે સાથે વેશ ભજવીને, ખરા અનુભવ જેવી જ મેાજની લાગણી જાતે ભેાગવી શકાય છે, અને તેની ભેાગવાની અસરેા બીજા આસપાસના માણસેાને પણ આપી શકાય છે, ત્યારે નાટક જેવા દેખાવેા ઊભા કરવાનેા ખ્યાલ તેમને સૂઝ્યેા

ખાસ કરીને તે સમયના ધર્મગુરૂઓ જે લેાકેામા આગેવાન

અને વિદ્વાન જ લેખાય, તેમણે લોકોમા ધાર્મિક ભાવના જગાડવાના હેતુથી ધર્માલયોના આગણામા ધાર્મિક નાટયો કરવા માડયા ધર્મગુરૂવર્ગ તેમા જાતે ભાગ લેતો વખત જતે આમ વર્ગને પણ તેવા ધાર્મિક ખેલો કરવાનુ મન થયુ, અને પછી ધાર્મિક સાથે પૌરાણીક અને છેવટ ઐતિહાસિક તથા સામાજિક નાટકો પણ તેઓ ભજવવા લાગ્યા

પાછળથી જગતમા જેમ જેમ કાઇને કાઈ નવનવી શેાધો જાહેર થવા માડી તેમ તેમ નાટકને જુદી જુદી કેટલીક બીજી કલાઓ એક પછી એક આવી મળી, અને તેમાથી અને નાટયકલા યાને નાટકની કલાનુ વિશેષ સ્વરૂપ ઘડાવા લાગ્યુ. આમ જે દિવસથી નાટકની એક •લલિતકલા લેખે ગણના થવા માડી તે દિવસથી એક્ટિંગ જે અદ્યાપી નાટકની જન્મદાતા માતા જેવી હતી તે હવે નાટકની કલાનુ સૌથી મોટુ અને મુખ્ય તત્વ કિંવા સાધન લેખાવા લાગ્યુ–તે માતા મટી તેના પ્રથમ બાળક જેવુ તેનુ મુખ્ય અગ થઇ પડયુ એ વેળાએ એક્ટિંગ સાથે નાટકના બીજા સહાયક અગો પણ ઘડાઇ ચૂકયા હતા

નાટયકલાની પહેલી શરૂવાત હિન્દુસ્તાનમાં

નાટકકલાને યાને રગભૂમિની કલાને, કલાસ્વરૂપે આ જગતમા સૌથી પહેલી જાહેર કરનાર આપણી આ પ્યારી આર્યભૂમિ હતી– આપણો આ પ્રિય હિન્દુસ્તાન દેશ હતો પ્રાચીન વખતના સસ્કૃતમા લખાએલા **નાટયશાસ્ત્ર** ઉપરના જે કેટલાક પુસ્તકો મળે છે તેમા સૌથી જુનું ભરતમુનિનુ "નાટયશાસ્ત્ર" છે તેનો સમય ખ્રિસ્તી સનની શરૂવાત લગભગનો ગણાય છે આ પુસ્તકમા અભિનય યાને એક્ટિંગ વિષે વિગતવાર વર્ણન છે તેમા તેના કર્તાએ રગભૂમિના ચાર મુખ્ય અગો જેવા કે કાયિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિકની લબાણ સમજ આપી લોકોને તે માર્ફત નાટકકલાનુ કલા તરીકે

પ્રથમ જ્ઞાન આપ્યુ છે. તે પછીથી જ ગ્રીસ આદિ અન્ય દેશોમા ત્યાના નાટકોએ કલાસ્વરૂપ લેવા માડ્યુ નાટકો પ્રથમ ગ્રીસમા થવા માડ્યા કે હિન્દમા થવા માડ્યા તે ચર્ચાનો સવાલ છે, પરન્તુ રગભૂમિને રીતસર **ખરેખર કલાસ્વરૂપ** ભારતવર્ષે આપ્યુ એ વાતમા કોઇ શક નથી

ઍક્‌ટિંગનાં પાંચ તત્વો

ઍક્ટિંગ જે પ્રથમમા નાટકની જન્મદાતા માતા હતી તે તેનુ એક અગ અને બાળક કેમ થવા પામ્યુ તેની સમજ લીધા બાદ આપણે હવે ઍક્ટિંગમા શુ શુ આવી જાય છે યાને ઍક્ટિંગ કયા કયા તત્વોનુ બનેલુ છે તે લગાર ઉપર ઉપરથી જોઇ જઇએ –

ભાવ

'ભાવ' એ શબ્દ સસ્કૃત ધાતુ **'ભૂ'** એટલે કે **'થવુ'** **(To be)** ઉપરથી નીકળ્યો છે પોતે જેવો થવા માગતો હોય તેવો પોતાને કરી દેખાડવો એવો અર્થ **'ભાવ'** માથી નીકળે છે એનો વિશાળ અર્થ આ થાય છે કે **મન તથા હૈયાની લાગણીઓનુ ચહેરા ઉપર પ્રકટવુ.** મનના જે જે વિચાર હોય અને હૈનામા જે જે જાતની લાગણીઓ યાને ઊર્મિઓ ઉભરાતી હોય તેનુ ઍક્ટર કે ઍક્ટ્રેસના મુખ ઉપર દેખાતુ અનુકૂળ તથા આબેહુબ જે દર્શન 'થવા પામે' તેનુ નામ 'ભાવ' અર્થાત્‌ ઍક્ટિંગના એક તત્વ કિવા ભાગ લેખે ઍક્ટિંગ કરતી વેળાએ, મન દિલની આરસી જેવો ચહેરાનો દેખાવ લાવી બતાવવો એનુ નામ ભાવ. ઇન્સાનનુ હૃદય તથા મન તરેહવાર લાગણીઓ ઉભરાવી શકે છે ખુશાલી અને ગમગીની, ભય અને ક્રોધ, લોભ અને ઇર્ષા (અદેખાઇ), પ્યાર અને

ધિક્કાર, નમ્રતા અને અહંકાર આદિ મુખ્યાન્ધ ઊર્મિઓને ચહેરા ઉપર આવેલા લલાટ (કપાલ), ભવા પાંપણ, નેત્ર, ગાલ, નાક, દાંત હોઠ, હડપચી વડે વ્યક્ત કરનાર ઍક્ટિંગનું જે તત્વ તે 'ભાવ'

ધૂન

'ધૂન' એટલે કે (Mood). અભિનેતા યાને ઍક્ટર પોતાને સોંપાએલા પાત્રની ધૂન કઇ તે જ્યાં લગી બરાબર પોતાના મનથી ન સમજે ત્યાંલગી તેનો અભિનય મગ્ન થવા પામે જ નહીં આ ધૂન લાવી શકાય એટલા સારુ તેણે પોતાના પાત્રનુ જે એક મુખ્ય લક્ષણ (Trait) હોય તે લક્ષણને જાણી લેવાની જરૂર છે નાટક શરૂ થવા પહેલા અને પાત્ર ભજવાતુ હોય તે દરમિયાન ઍક્ટરે પોતાને જે એક મુખ્ય મનસ્થિતિમાં મૂકી દેવો એનુ નામ ધૂન જો ધુન સાચી હશે તો પછી ઍક્ટિંગના બીજા તત્વો જેવા કે અંગસ્થિતિ યાને Postures, હલનચલન યાને Movements તથા ચાળાચેષ્ટા યાને Gestures વગેરે પણ તેવા જ લાયક અને સચોટ લાવી બતાવી શકાશે

ગતિ

ગતિ એટલે કે નટના શરીરના જુદા જુદા ભાગનુ જે ડોલવુ હાલવુ, નમવુ, ચાલવુ, કુદવુ મરડાવુ પડવુ, પછડાવુ વગેરે જે હિલચાલ યાને ગતિ રંગમંચ ઉપર અમલમાં આવે છે તે એથી અભિનેતાનું Action બની રહે છે

અંગસ્થિતિ

ઍક્ટિંગ કરતી વેળાએ, આખા શરીરને યા તેના અમુક ભાગને મનના વિચારો તથા હૈયાની લાગણીઓ પ્રમાણે, જે ઢબમાં લાવીને,

એકટર સ્થિર કરે તેનુ નામ અગસ્થિતિ યાને **Posture** જેવી અગસ્થિતિ બની રહે કે ગતિ અટકી જવા પામે રગભૂમિ ઉપર જ્યારે અભિનેતા પોતાના પાત્ર પ્રમાણે પોતાને લાયક અગસ્થિતિમા લાવી મૂકે ત્યારે એણે પોતાની ખરી attitude પ્રાપ્ત કરી એમ કહેવાય બેસવાની, ઊભા રહેવાની, અઢેલવાની, અક્કડ બની જવાની, સ્તબ્ધ થઇ જવાની, અદબ અદાબ બતાવવાની વગેરે સખ્યાબધ સ્થિર થવા પામેલી શારીરિક ઢબોને અગસ્થિતિ યાને Posture કરીને કહેવામા આવે છે આ posture હવે પછી થનાર અગભગ અને એકટિંગના એક યોગ્ય આસન સમુ છે વળી એથી એકટિંગને એક પ્રાથમિક મર્મ અસર (effect) મળી રહે છે.

હાવ

હાવ એટલે ચેષ્ટા કિવા ચાળો હાવભાવ સદા સાથે જ ચાલે અને કેવળ સમજ ખાતર તેમને નોખા વર્ણવ્યા છે જેવા મન દિલના ભાવ તે પ્રમાણે અભિનેતા શરીરના સર્વે નાના મોટા અગ ઉપાગોનો તથા અવયવોનો ભગ કરીને જે જે યોગ્ય રૂપો આપે તેને હાવ યાને ચાળાચેષ્ટા કહેવામા આવે છે

અવાજ

રગભૂમિની એકટિગ સાથે અને હવે તો બોલપટ (Talkies) ની એકટિગ સાથે અવાજને સગી બ્હેન જેવો સમ્બન્ધ છે, એટલે અવાજ એ પણ અભિનય યાને એકટિગનુ એક તત્વ જ લેખાય છે એને લઇને નાટકતખ્તા ઉપર, વાતચીત કરવાની કલા (Art of conversation) ભાષણકલા (Art of speech making) અને વક્તૃત્વકલા (Oratory) કામમા આવે છે પાત્રાનુકૂળ અવાજ, છાતી, ગળા અને મુખમાથી સ્પષ્ટ, બરાબર તથા અસરકારક રીતે કાઢી

બતાવવો એ પણ એક્ટિંગમાંજ આવી જાય છે. અવાજને ક્યાં ચઢાવવો, ક્યાં ઉતારવો, ક્યાં નબળો બનાવવો, ક્યાં ખચકાવવો, ક્યાં ધ્રૂજાવવો, તેને ક્યાં ભરાવ અને વિસ્તાર આપવો, કુદરતી યે લાગે અને વળી 'પિટ ક્લાસ'ની છેલ્લી હાર લગી પણ તેને કેમ પહોંચાડવો, એ બધી આવડત એક્ટિંગનેજ લગતી ગણાય છે. વાણીના અર્થ પ્રમાણે એક્ટર ગમે એવી એક્ટિંગ કરે પણ પાત્રાનુકૂળ સાદ કાઢયા વિના એનો અભિનય બિન અસરકારકજ નીવડવા પામે.

એક્ટિંગનું મોટામાં મોટું અગત્યનું સાધન તે અવાજ છે. અવાજ વડેજ તમાશબીનોનું લક્ષ ખેંચાય તેઓ અને અભિનેતા વચ્ચે સમ્બન્ધ કિંવા સંયોગ થવા પામે છે. એક્ટરના અવાજમાં બધા સ્વરપ્રકાર હોવા જોઇએઃ મંજુલ, ગંભીર, દર્દમંદ, ધ્વનનકારી અને ધાત્વિક એટલે Metalic. એક્ટર ગમે એવો કાબેલ હોય પરન્તુ ખામીવાળો અવાજ એને એની કલાની સંપૂર્ણ ખીલવણીથી દૂર રાખશે એ નક્કી. અવાજની ખામીને લઇને એ પૂરેપૂરો કલાકાર થઇ શકશે નહીં; કારણ તેને લીધેજ અમુક પ્રકારના પાઠ ભજવવા માટે તે નાલાયક લેખાશે. અમુક પાઠ એની પાસેથી બળવાન બુલંદ 'અવાજ' માગે અને એની પાસે હોય સાદ નબળો અને શ્વાસ ટૂંકો તો એ ઉણપ એને આગળ વધતો અટકાવી પાછળજ રાખે

આપણે ત્યાં અવાજ અને પાત્ર એ બેની સગાઇનો 'વિચાર ભાગ્યેજ થતો હશે. પરન્તુ પશ્ચિમમાં તેનો વિચાર પ્રત્યેક વેળાએ થતો રહે છે. ત્યાં કેટલાક એક્ટરોને અને એક્ટ્રેસોને તેમના અવાજની કોઇ અપૂર્ણતાને લઇને કાં તો કરુણ કે કાં તો હાસ્યપ્રધાન નાટકોમાં તેમની અન્ય ઊંચી લાયકાતો છતાં પણ પાઠ અપાતો નથી. દૃષ્ટાંત લેખે જેના અવાજમાં હળવી સ્વરમાત્રા (Light tones) મુદ્દલ ન હોય; પછી

તેનો સાદ ગમે એવો પુખ્ત અને ઊંડો મોહક હોય છતા તે અભિનેતા હાસ્યપ્રધાન ખેલ માટે કાઇક અયોગ્ય જ ગણાય આમ 'સારો અવાજ' હોવા છતા પણ એક એક્ટરને જન્મભર કરુણ પાત્રો જ ભજવવા પડે એ શુ કમનસીબી નથી? માટે એક્ટરોએ પોતાના આવા કે તેવા અવાજને 'સ્વાભાવિક' માની લઇને તેને સુધારવાથી પરહેજ ન રહેતા અથાક શ્રમ લઇ તેને, દરેક પાઠને લાયકનો બનાવવો ઘટે છે ગહેરાના કોઇ અમુક અવયવોની ખામીને લઇને એક્ટરને ખમવુ પડે અને તે અમુક પાઠમા અન્ય ગમે એવી કાબેલિયત છતા ફાવે નહીં એવી કમનસીબીનો કોઇ ઇલાજ ન હોય એ સમજી શકાય એવુ છે, પરન્તુ કોઇ પણ જાતનો પાત્રોગ્ય અવાજ બનાવી શકવો એ વાત તો એક્ટરને હાથ છે—જો એ તેને માટે સતત અને ખૂબ જ અભ્યાસ તથા પ્રયાસ કરતો રહે તો

અવાજને નાટકીય જીવન સાથે નિકટનો સમ્બન્ધ હોવા છતા આપણે ત્યા અવાજની તાલીમ મળે એવી એક યે સસ્થા કે શાળા નથી યુરોપ અમેરિકામા આવા ઉપયોગી સાધનની કોઇ નવાઇ નથી ત્યા તો દરેક Conservatoire મા અભિનય ભેગી અવાજની ખીલવણીની વિદ્યા ઉગતા એક્ટરને અવશ્ય શીખવવામાં આવે છે

એ વિષે પ્રખ્યાત અભિનેત્રી મેંડમ સારાહ બરનાર્ડ પોતાનો અનુભવ રજૂ કરતા જણાવે છે કે તેણીએ એક નહીં પણ ત્રણ ત્રણ નામાંકિત ઉસ્તાદો પ્રોવેસ્ટ, સૅમસન અને રેનીઅરના હાથ નીચે વર્ષો લગી અવાજનું શિક્ષણ લીધુ હતું અને પ્રોવેસ્ટ તેના ભલા માટે એટલો ખતીલો અને આતુર હતો કે છેલ્લી હરિફાઇની પરિક્ષામા સારાહ પહેલે નબરે આવી તો યે તેણે તેને પહેલુ ઇનામ લેવા દીધુ હતું નહીં, કારણ એને ભય હતો કે પહેલુ ઇનામ મળતે સારાહ

પોતાને ખૂબ જ લાયક માની શાળા છોડી જશે એ પોતાના અવાજને થકવ્યા વિના હજી બીજું એક વર્ષ Conservatoire માં રહે એવી એના ગુરુ પ્રોવોસ્ટની ઇચ્છા હતી.

અવાજને કેમ વાપરવો તે જો શીખવું હોય તો પ્રથમતઃ ઍક્ટરના કર્ણ **સંગીતપ્રીય હોવા** જોઇએ: સંગીત શીખવા ખાતર નહીં પણ અવાજને શુદ્ધતા તથા આરોગ્યના મળી રહે તેટલા ખાતર–અવાજને ગમે એવો ફેરફાર આપી શકાય અને તેને નાટયગ્રહના નાના મોટાં કદ પ્રમાણેનો બનાવી શકાય તેટના ખાતર.

પ્રેક્ષક વર્ગને દૂર વેર સાદ પહોચાડી શકાય તેટલા સારુ મોટો જબરદસ્ત અવાજ જેટલો કામે લાગે નહીં તેટલી ઍક્ટરની વાક્‌સરણી (Delivery of speech) કામે લાગે છે. જો એમ ધારવામા આવતું હોય કે સરસ વાક્‌સરણી ખરું ઉચ્ચારણ કર્યે જ થના પામે છે તો તે એક મોટી ભૂલ છે. અનેક ઍક્ટરો એવા જણાય છે કે જેઓના ઉચ્ચાર સરખા અને ખરા હોય છે છતાં તેમના અવાજમાં જેટલું જોઇએ એટલુ મજબૂત વહન હોતુ નથી

સારી વાક્‌સરણીનો મૂળ આધાર ખરું ઉચ્ચારણ જ નહીં પરન્તુ મોઢું કેટલા પ્રમાણમાં ખુલે છે તેના પર અને ખાસ કરીને શ્વાસ લેવાની રીતિ ઉપર રહેલો હોય છે. આટલા જ માટે જાણકારો તરફથી ઍક્ટરોને જે મુખ્ય સલાહ હમેશાં અપાય છે, તે આ કે બોલતે બોલતે કદી પણ **શ્વાસ ગુમાવો નહીં· શ્વાસને પકડી રાખો અને તેમ થઇ શકે તેટલા કાજે, ચાર લીટી અથવા છવીશ શબ્દો બોલવા લગી પહોંચે એટલો શ્વાસ તમારી અંદર લ્યો ને તેને ટકાવો.** અભિનેતા વર્ગને માટે આ સૌથી સરસ કસરત છે. અભ્યાસના પહેલી કોશિશે એક જ **દમમાં** ચાર લીટી બોલાવી અશક્ય

છે, પણ વધુ વધુ પ્રયત્ન કરવાથી જેમ જેમ શબ્દો મુખમાંથી નીકળતા જાય તેમ તેમ તેની સાથે દમને ધીરેથી અને ધીમેથી છોડતા જવાથી દમ વધુ વખત લગી ટકી શકશે.

ટૂંકમાં એક્ટરને મીઠા સૂર કરતાં પણ લાંબા શ્વાસની ઘણી વધારે જરૂર છે. મોટે ભાગે એક્ટરની વિરુદ્ધ જે વાત જાય છે તે તેનો ટૂંકો શ્વાસ છે. જો શ્વાસ સંપૂર્ણ બને તો પછી રંગમંચ ઉપર એ પોતાના ગળાંની અન્ય ખૂબીઓ સહિત અવાજને ખૂબ દૂર સુધી પહોંચાડે તો શું, પણ માગે તેવો ચમત્કાર કરી શકે છે.

પશ્ચિમના અનેક સારા સારા અભિનેતાઓ એક જ શ્વાસમાં ચારથી પાંચ લીટીઓ લગી બોલી શકે છે એટલું જ નહીં પણ તેમ કરતે સ્વરને જોઇએ એવો ઊંચો નીચો કરી બતાવી સ્વરભેદ પણ દાખવી શકે છે.

અલબત્તાં, જેમ એક્ટરના ચહેરાની સ્વાભાવિક ખામીઓ હોય તેમ તેનાં ગળાં વગેરેની પણ કુદરતી ખામીઓ હોય છે. પરન્તુ કુશળતાપૂર્ણ બનાવટ આવી ખામીઓને દૂર કરી શકે છે. વિલાયતના એક ઉમદા એક્ટરના દાંત અંકકથી બહુ છેટે હોવાને લીધે તેની વાક્સરણીમાંથી એક જાતનો ઘણો કઢંગો ને અણગમતો સિત્કાર (સ જેવો અવાજ) બાહેર પડતો. તેને કોઇ તજ્ઞ (Expert) તરફથી સલાહ મળી કે તેણે પોતાના ઉપલાં જડબાંની અંદરથી થોડુંક ગુલાબી રંગનું મીણ ચોંટાડવું. તે એક્ટરના સમ્બન્ધમાં એ યુક્તિ સફળ થવા પામી. કોઇ કોઇ એક્ટરના મુખનું છાપરું યાને ટાળવું જાતેજ ખામીવાળું હોય છે જેથી તેની વાક્સરણી બગડવા પામે છે. પરન્તુ શબ્દોચ્ચાર કરતી વેળાએ જો પૂરી સંભાળ રખાય તો એ ખામી ઢંકાઇ જવા પામે છે. વળી ઘણા ઘણા સરસ અભિનેતાઓએ

આગ હલકની ગેરહાજરીને પોતાના ખૂબીદાર ઉચ્ચારણ વડે ભૂલાવી દીધી હોય છે.

એટલાજ માટે સરસ ઉચ્ચારણ થઇ શકે તેનો ઉપાય આ છે કે એક્ટરોએ પોતાના પાઠ મોટેથી બોલતા રહીનેજ હમેશ ગોખવા અને પોતાના જડબા પર મપૂર્ણ કાબુ ધરાવવો, કારણ જડબાની યોગ્ય હિલચાલ ઉપર શુદ્ધ અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણનો મોટો આધાર રહેલો હોય છે સરસ રીતે શબ્દોને ઉચ્ચારી જાણવાથી વાક્‌સરણી અસરકારક બને છે એટલુંજ નહીં પણ પ્રત્યેક શબ્દને તથા વાકયને તેનું સાચુ મૂલ્ય અને મહત્વ મળી રહે છે વળી ખૂબીદાર ઉચ્ચારણને લઇને પ્રેક્ષક વર્ગને બોલાતી વાણીનો અર્થપ્રકાર પકડવામા પણ સહેલાઇ મળવા પામે છે

અને, એક્ટિંગનાં બધા તત્વોનો ટૂંક પરિચય પૂરે થાય છે હવે આપણે આપણા વિષય પ્રમાણે રંગભૂમિના અન્ય અંગોની ઉંડી ખબર લઇએ–

અંગ બીજું : નાટકકારની કલા

આ શીર્ષક યાને મથાળુ વાચી કોઇક વાંચક આપણને પૂછી શકે છે કે નાટક લખનારની કલા તે 'સ્ટેજ' યાને રંગભૂમિ ઉપરની કલા કહેવાય કે ? એ વળી "રંગભૂમિનું અંગ" કેમ થયુ ?

એનો ઉત્તર સહેલ છે ખરી વાત આ છે કે નાટકકર્તાએ 'લખાણ" રૂપે જે જે કાંઇ નાટકના પુસ્તકમા ભર્યું છે તે તે બધુંજ 'દેખાવ' રૂપે રંગભૂમિ ઉપર આવે છેજ એટલાજ માટે રંગભૂમિના એક અંગ લેખે નાટકકારની કલાનો પણ તેમા સમાવેશ થઇ શકે છે વળી એને રંગભૂમિની કલા લેખે ગણવાનું એક બીજું પણ સબળ કારણ છે તે આ કે એક્ટરો અને એક્ટ્રેસોનો સૌથી પહેલો સૂત્રધાર (Director) અને પૂર્વ પ્રયોગ શિક્ષક (Rehearsal

master) નાટકકાર પોતે છે, (રંગભૂમિનો ડાયરેકટર અને રિહર્સલ માસ્તર તો એકટરોના પાઠગી થતા શિક્ષકો અને સુકાનીઓ છે) કારણ કે નટ નટીઓએ પ્રત્યેક પ્રવેશમાં ક્યારે ક્યારે ફરી ફરી એકટિંગ કયા કયા કરવી તેનો મર્મથી પહેલો ખ્યાલ અને પહેલવહેલી સૂચનાઓ નાટકનો લેખક યાને કર્તાજ **કૌસમાં મૂકીને** પૂરી પાડે છે.

નાટકનવેશ, પાત્રોએ આની તેવી એકટિંગ કરવી તેનો પ્રકાર જ સૂચવીને રહેતો નથી, પણ એકટરોની રંગમંચ ઉપરની આવન જાવન ઓળગન (Crossings) ઊભા રહેવું બેસવું વગેરે તેમની પ્રત્યેક હિલચાલની સૂચનાઓ પણ પોતાના લખેલા નાટકમાં જણાવે છે

એ ઉપરાંત, નાટકના દરેક પ્રવેશમાં આવતા દૃશ્યો યાને દેખાવોની, રાચરચીલાની, પોશાકની અને પાત્રોના ચહેરા શરીર વગેરેના પ્રકારની બારીક સૂચનાઓ પણ નાટકકાર પોતાની તરફથી જાતે જ પૂરી પાડે છે (પશ્ચિમના નાટકકારો એમ કરે છે જ) તો પછી શા માટે રંગભૂમિની કલા મહીં નાટકના લેખકની કલાને સ્થાન ન મળવું જોઈએ? અવશ્ય મળવું જોઈએ વળી સારા 'પ્લોટ' (વસ્તુ) વાળો, સારી લખાવટ વાળો અને સારી ઉપયોગી સૂચનાઓ વાળો નાટક એકટરોને અને એકટ્રેસોને રંગમંચ પર ખીલી નીકળવામાં કેટલી મોટી અને કીમતી મદદ આપે છે આ કારણોને લઈને રંગભૂમિની કલા લેખે જ નાટ્યલેખકની કલાને પણ તેમાં સમાવવામાં આપણે વાજબી જ છીએ.

બે અગત્યની સૂચના

આ બાબતમાં અહીં એક પ્રસંગોપાત નમ્ર સૂચના કરી રહે છે કે જેમ યુરોપ અમેરિકાના જાણીતા નાટકકારો પોતાના લખેલા ખેલમાં જે વિગતથી, જે બારીકાઈથી અને જે સંપૂર્ણતાથી નાના મોટા

પ્રકારની જગાકે જગાક સૂચનાઓ કૌસમાં આપીને, ડાયરેકટરને ગિર્હેમલ માસ્ટરને, રગમચ શણગારોને, મુખમજાવટકારોને અને એકટરવર્ગને દોરવે છે અને તેમને સહાય આપે છે તેમ આપણે ત્યાના નાટય લેખકો કરતા નથી—કરી જાણતા યે નથી પશ્ચિમના નાટકકારોની નાટયકૃતિઓ વાચને આપણને ઝટ સમજાઇ જાય છે કે તેઓએ નાની મોટી દરેક સૂચના વડે મજકૂર કલાકારોના કામને કેટલુ સહેલું બનાવી દીધેલુ હોય છે આપણા નાટક લખનારાઓ એટલી ઊંડી વિગતમા જતા નથી એ ખેદજનક છે એ આપણી ઓછી લાયકાત દાખવે છે

વળી, જો આપણા નાટકકર્તાઓએ ઉચ્ચ કોટિના નાટયલેખકો લેખે પ્રકાશવુ હોય તો તેઓએ પડે પોતાના રચેલ ખેલને લગતા જે જે કાઇ ઉપદેશાત્મક, કલાત્મક રહસ્ય હોય, તેમા જે કાઇ સામાજિક, નૈતિક, ઐતિહાસિક કે પ્રજાકીય અથવા રાજપ્રકરણીય પ્રશ્ન છણાયો હોય અથવા તેમા જે ફિલસૂફી કિંવા તત્વજ્ઞાન સમાયુ હોય તેને લગતી ચર્ચા જાહેર કરતી જ્ઞાનપૂર્ણ પ્રસ્તાવનાઓ પણ પુસ્તક મહીં સાથે સાથે પ્રકટાવવી એનુ વાચન પણ ડાયરેકટરોને એક્ટરોને અને લેખકોને તથા અભ્યાસીઓને અવશ્ય ઉપયોગી જ થઇ પડે જગવિખ્યાત નાટકકાર જ્યોર્જ બરનાર્ડ શૉ આવી વિષય સભી પ્રસ્તાવનાઓ પોતાના નાટકો અગે લખી ઘણો પકાશ ગયો છે પોતાના ખેલોને લગતા એવા અભ્યાસપૂર્ણ ઉપોદ્ઘાત યાને દીબાચાઓના સંગ્રહનુ એક દળદાર પુસ્તક શૉએ આજ કેટલાક સમયથી છપાવી બાહેર પાડયુ છે

અંગ ત્રીજું : સંગીત

રંગભૂમિની કલાના સહાયક અગો માહેલુ એક અગ તે **સગીત** છે એમા ગાયન વાદન અને નૃત્ય આવી જાય છે આપણી રંગભૂમિઓ

ઉપર નાટક અને સંગીતનો સમ્બન્ધ ઢંગધડા વગરનો રજૂ થાય છે. હજી યે આપણે ત્યાં આ ભૂલ ભરેલી માન્યતા ચાલુ છે કે મ્યુઝિક અને સંગીત વિનાનો કોઈ પણ ખેલ હોઈ શકે નહીં.

પણ પશ્ચિમમાં એ વિષે અમુક રચના અને વ્યવસ્થા નક્કી થએલી હોય છે. ત્યાં અમુક ખેલોમાં અને પ્રહસનો (Farce) માં સંગીત જેવું કશું યે હોતું નથી ત્યાં તો એ વિષે ખેલોના પ્રકાર પાડેલ હોય છે, અને એ પ્રકારો પ્રમાણે જ તેમા ગાયન વાદન અને નૃત્યને જગ્યા મળે છે યા જગ્યા મળતી નથી. ત્યાં તો સંગીત-નાટયો (Operas) અલાહેદા જ હોય છે. ત્યાં સુખાન્ત અને કરુણાન્ત ખેલો, રમૂજી નાટકો, જોશવંતા ખાસ હૃદયદ્રાવક (Melo Drama) ખેલો હોય છે, ઘૂમ હસાવનાગ 'ફાર્સ' હોય છે અને Burlesque એટલે ઠઠ્ઠાબાજ કટાક્ષમય ખેલો પણ હોય છે; અને તેમાં ઘટતીજ જગ્યાએ ગાયન વાદન અને નૃત્યને સ્થાન મળે છે.

આપણે ત્યાં તો સંગીતને લગતી ભેળસભેળ જ રંગભૂમિ ઉપર ચાલી રહે છેઃ ન ઘટે ત્યાં ગાયન, ન જોઇએ ત્યાં વાદન અને નાચની ઠોકમઠોકા બેસાડી દીધી હોય છે. નાટક વચ્ચે ફાર્સ અને ફાર્સ મહીં પણ ગાયન વિના ચાલે જ નહીં; એટલે અસ્વાભાવિકતા ઉભરી નીકળે એમાં નવાઈ શી? એનું ગાંભિર્ય અથવા હાસ્ય માર્યું જ જાય એ નક્કી!

સંગીત, ચાલતા નાટકમાં શા માટે હોય છે? એ ત્યાં માત્ર પ્રેક્ષક વર્ગના આનંદ અર્થે નથી—એ ત્યાં કલાની ફાવટ લેખે, ખેલમાં વધુ effect યાને અસર લાવવા અર્થે છે; માટે જ રંગભૂમિ ઉપર જ્યા જ્યાં અભિનય અને સંગીતનો મેળ થાય ત્યાં ત્યાં જો તેની અસરને ઉપસ્થિત થવાનો જોગ ન હોય તો પછી સંગીત રંગભૂમિનું

એક અગ હેાના છને, બદ્દેત છે કે તે ત્યા ગ્જૂ ન જ થવા પામે

આ સંગીત કતા મારફતે નાટક તખ્તા ઉપર ગાયનકારેાને વાદકેાને અને નૃત્યકારેાને હુન્નર જગ્ગા લે છે સેનક લેખે-શેર લેખે નહીં

અંગ ચેાથું : રંગભૂમિ સજાવટ

રગભૂમિ સજાવટમા સીનસીનરી વગેરે રગમચ શણગારે આવી જાય છે નાટક તખ્તા ઉપર અમુક પ્રસંગ કે બનાવનુ સ્થળ કહી આપવાના ઉદ્દેશમાથી જ સીનસીનરીનુ યાને રગભૂમિ-સજાવટની કલાનુ બીજ રેાપાયુ

નાટયકલાની બચપીના વખતમા 'સ્ટેજ' ઉપર વિધ વિધ પ્રવેશેાને તેમના દેખાવ સાથે સારી બનાવવાનેા ખ્યાલ જ ન હતેા કયુ સ્થળ છે એ જણાવવા સારુ સ્ટેજ ઉપરનેા જે એક જ સાદેા પડદેા એ જૂના કાળમા રખાતેા તેના પર "આ મહેલ છે" "આ રસ્તેા છે" "આ બગીચેા છે" એવી લખેલી તખ્તીએા ટાગી દેવામા આવતી અને તે ઉપરથી તમાશબીનેા સમજી જતા કે બનાવ વાળી જગ્યા યાને સ્થળ કેવા પ્રકારનું છે

પાછળથી રગભૂમિ-સજાવટ યાને સીનસીનરી લાવવાની કલાનેા હેતુ વિશાળ બન્યેા સ્થળ ઉપરાન્ત સમય કયેા છે, દિવસ છે કે રાત છે, અધારી રાત છે કે અજવાળી રાત છે, ઋતુ કઇ છે તથા સ્થળની વાતાવરણીય અસર (Atmospheric Effect) કઇ જાતની છે તે બતાવવા સાથે સીનસીનરીનેા ઉપયેાગ થવા માડયેા પ્રેક્ષકેા સીનસીનરી જોઇ રીઝાય અને સ્થળ નિર્દેશ થાય એજ કારણે રગભૂમિ-સજાવટ થતી નથી-થવી જોઇતી નથી પરન્તુ તે વડે અમુક કુદરતી જેવુ વાતાવરણ ઊભુ થઇ તેવા અનુકૂળ વાતાવરણ

વચ્ચે ઍક્ટરોને ઍક્ટિંગ કરવામાં ઉમંગ અને જોશ મળી રહે એ અર્થે પણ સીનરીનરીની ઉપયોગીતા સમજાવી ઘટે છે.

આ રંગભૂમિ–સજાવટ કલામાં ચિત્રકારનો, યાંત્રિકનો, સુથારનો સ્થાપત્યકારનો, મૂર્તિકારનો અને શણગારક એટલે Decorator એ સર્વના હુન્નર તથા સામગ્રી કામે લાગે છે.

રંગભૂમિની સજાવટમાં ઠઠારો નહીં જોઈએ અને સત્યનો ભાસ રજૂ કરનારી કલા વિશેષ હોવી જોઈએ. આપણે ત્યાં સારી 'સીનરી નો અર્થ મોંઘી ખરચાળ સીનરી થાય છે. વળી 'સ્વર્ગ' બતાવવું હોય તો રંગભૂમિ ઉપર જગેજગ પુષ્કળ 'લાઇટ' સાથ, લાલ લીલાં ફૂલોનાં આરકાંઓ પાછળ આરકાંઓ ઊભાં કરી દીધાથી કાંઇ સ્વર્ગ યે નથી બનતું અને કલા યે નથી આવતી એમ આપણાં લોકોએ હવે સમજવું જોઇએ છે. પશ્ચિમમાં હવે સીનરીને તેની **કલાવંત સાદાઇમાં** જ દેખાડવામાં આવે છે. આપણે ત્યાં વારંવાર થાય છે તેવા **અસંગત છબરડા** સીનરીના નામે કરવામાં આવતા નથી. હરિફાઇ સબબે તથા અણઘડ તમાશબીન જનતાને આંજી નાખવા સારુ "ભારે ભભકાદાર સીનરી"નો પવન મુંબાઇ ઇલાકાની નાટકમંડળીઓમાં વિશેષ જણાય છે, પરન્તુ બંગાલમાં સીનરી વિષે ખૂબ જ સાદાઇ છે; કારણ ત્યાં દેખાવ કરતાં કલાને વધુ અગત્યતા આપવામાં આવે છે.

પશ્ચિમમાં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં યાને તેના પાછલા અર્ધા કાળમાં, ત્યાંની રંગભૂમિઓ પણ ભારે ભભકાદાર અને અતિ ખરચાળ હતી. પરન્તુ તેના છેલ્લા દસકામાં પરિવર્તન આવ્યું: રંગભૂમિને સાદાઇમાં રજૂ કરવાના પ્રયાસ શરૂ થયા. ઇંગ્લાન્ડમાં ગોર્ડન ક્રેગે, રશિયામાં લીયો બૅકસ્ટ, જર્મનીમાં મૅકસ રેન્હાર્ટ અને આઇરિશ થીએટરના અગ્રેસરોએ ઘણી જ સાદામાં સાદી સીનરી

આદિ શણગારોથી અજાયેબ જેવા કલાયુક્ત દૃષ્યો રંગભૂમિ ઉપરથી દેખાડી આપ્યા સીનસીનરી વિષયક આવુ સુંદર પરિણામ તેઓ ચાતુર્યપૂર્ણ રંગમચ-પ્રકાશન (Stage Lighting) વડેજ લાવી શકયા

અંગ પાંચમુ : રંગમંચ-પ્રકાશન કલા (*Art of Stage Lighting*)

વાસ્તવિક તો આ કલા સીનસીનરીની કલામાંજ સમાઇ જાય છે પરન્તુ હવે એ એક એવી મોટી વિદ્યા તથા વિજ્ઞાન જેવી થઇ પડી છે કે એવી એની ખાસ મહત્વતાને લઇને રંગભૂમિના આ અંગને અત્રે જુદુ જ આલેખવામાં આવ્યુ છે.

પ્રકાશન યાને Lighting નુ કાર્ય સ્ટેજ ઉપર બત્તીના પ્રકાશ વડે યોગ્ય અનુકૂળ ચક્ષુગત અસરો ઊભી કરવાનું છે. જ્યાં લગી મીણબત્તીઓનો, તેલના દીવાઓનો અને ગૅસ લાઇટનો જમાનો હતો ત્યાસુધી સ્ટેજને અજવાળવા સિવાય પ્રકાશનો અન્ય કશો ઉપયોગ જણાયો ન હોતો. વીજળીના દીવા આવ્યા ત્યા લગી પણ રંગભૂમિને અજવાળવી અને શોભાવવી એજ ઉદ્દેશ હતો. પરન્તુ, પાછળથી જેમ જેમ વીજળી વડે પ્રકાશ ફેંકવાનું વિજ્ઞાન વિકસતું ગયુ અને ત્યારબાદ સિનેમાની કલાને લીધે તે ખૂબજ વધતું અને વધતું ચાલ્યું. તેમ તેમ રંગભૂમિ-પ્રકાશન કેવળ સ્ટેજના શણગાર અર્થે નહીં પણ ખેલના એક ખાસ સહાયક અંગ લેખે ગણાવા વપરાવા લાગ્યુ

રંગમચ પ્રકાશનનું મુખ્ય કાર્ય સીનસીનરીની અસરોને વિશેષતા આપવાનુ છે-તેમા વિવિધતા લાવવાનુ છે તથા પ્રેક્ષકો સમક્ષ કોઇ ને કોઇ ચક્ષુગત મોહકતા (Glamour) લાવવાનું છે. વળી રંગમંચ પ્રકાશનથી રંગભૂમિને આખી અથવા તેના કોઇ એક ભાગને રંગીને

પણ બતાવાય છે ઉપગત રંગમંચ-પ્રકાશન બીજુ જે કાર્ય કરે છે તે આ, કે તે એકટર વર્ગને મૂક નાટ્ય ચિત્ર (Tableau) દેખાડવાના સમયે ખાસ શોભા તથા સુંદરતા અર્પે છે તેમના વસ્ત્રોમા વિવિધતામય શોભા ઉપજાવે છે અને વસ્ત્રોની folds યાને પાટલીઓને વિશેષ ખીલી નીકળેલી દેખાતી કરવામા સહાય રૂપ થઇ પડે છે

રંગભૂમિ પ્રકાશનનો અર્થ એવો થતો નથી કે સ્ટેજને પ્રકાશથી બધો ભરપૂર કરી નાખવો આપણી રંગભૂમિ ઉપર તો એ કલા બહુજ કઢંગી રીતે રજૂ થાય છે અનેક છબરડા કરવામા આવે છે. કોઇ વાર તો બાપડા એક્ટરો ખોટી રીતે આપેલા પ્રકાશથી એકદમ અજવાળાને વઇને પીડાય છે, તો કોઇવાર તેમના શરીર અને ચહેરો રંગછાયાથી એવા અંધકારમા વીંટળાય છે કે પ્રેક્ષકોથી તેમની હિલચાલ વગેરે જોવાઇ શકાતી નથી ક્યારે કેટલુ અંધારુ કે અજવાળુ કરવુ- ક્યા ને ક્યારે એક્ટરો ઉપર કેમ પ્રકાશ ફેકવો અને વળી તે કેવા રંગનો અને કેટલી ઉગ્રતા વાળો કે નરમાશ વાળો ફેકવો તેનું કોઇ ધોરણ, પ્રમાણ કે નિયમ આપણે ત્યા મળેજ નહિ

આપણે ત્યા રંગીન પ્રકાશન વગાએ સમય અને પ્રસગનો પ્રકાર જેવો જોઇએ એવો વિચારનો નથી ખોટા રંગો-પ્રતિકૂળ રંગો ફેકવામા આવે છે પશ્ચિમમા એ વિષે ખૂબજ ખ્યાલ રખાય છે આપણા કલાકાર પૂર્વજોએ તો જેના રસ હોય તેવા રંગો પણ નક્કી કર્યા છે તેને સમજીને આપણે તેનો ઉપયોગ આજની રીત પ્રમાણે રંગભૂમિ માટે કરી શકીએ એમ છે દૃષ્ટાંત લેખે "નાટ્યશાસ્ત્ર" મા નીચે પ્રમાણે રસ તથા રંગનો મેળાપ જણાવ્યો છે—

સાત્વિક—શ્વેત સફેદ

રાજસ—રાતો

તામસિક–અધારો' કાળો
શૃગાર – નીલ (Sky Blue)
હાસ્ય – ધોળો
કરુણ – ભૂરિયો
રૌદ્ર (Furious) ઘેરે લાલ
વીર–ઝાંખો પીળો
ભયાનક–કાળો
અદ્ભુત–ઘેરો પીળો
બિભત્સ–ઘેરો ગદલો નીલો

પ્રકાશનો પાયારૂપ નિયમ આ હોવો જોઈએ કે રંગમંચ ઉપર અતિ રોશની હોવી જ ન જોઈએ અને પ્રેક્ષાગાર (Auditorium) ને અંધારો કરી નાખવો ઘટે વળી આખા સ્ટેજ ઉપર એક સરખી રોશની પણ કઢંગી જ દીસે એ પ્રકારે કલામય રીતે રજૂ કરવા સારુ કેટલીક સભાળ રાખવાની હોય છે, જેવી કે ખરી દિશા એટલે Direction, પ્રમાણ એટલે કે Quantity અને Quality એટલે કે ગુણ કિંવા જાત પ્રકારને લગતી સંભાળ આ ત્રણ ચીજો પર જોઈતો અમલ ન હોય તો પછી રંગમંચ ઉપર છાયા પ્રકાશની અનુકૂળ શોભા લાવી કેમ શકાય? આપણે ત્યા જો કે એની પરવા ન હોય પણ પશ્ચિમમા તો પ્રતિકૂળ પ્રકાશનથી ખેલ તેની અસરમા બગડેલો લેખાય છે ત્યાંના કલાકારોને મનથી એ તો વિરૂપતા (Distortion) ગણાય છે જો ત્યા યથાસ્થિત દર્શન, એક્ટરો ઉપર અને વસ્તુઓ ઉપર છાયા પ્રકાશ વડે નહીં ઊણુ થય તો તેઓ તેને એનની ગભીર ખામી ગણે છે

રંગભૂમિ પ્રકાશન આડકતરી રીતે એક્ટરોના અભિનય કાર્યને પણ મદદરૂપ થઇ પડે છે, કારણ તે **નાટકીય વાતાવરણ** જમાવી શકે છે પશ્ચિમનો અને અર્વાચીનો પણ સુજ્ઞ અભિનેતા સમજી શકે છે કે સ્ટેજ ઉપર તેનું જે કોઇ તત્વ ખરું નાટકીય વાતાવરણ સર્જે તેથી તેને અભિનય કરવામાં ઘણો ઉત્સાહ આવે છે દૃષ્ટાંત લેખે અમુક જાતનું સાચું વાતાવરણ લાવી આપવા માટે હવે પાશ્ચાત્ય સ્ટેજ ઉપર પ્રકાશના રંગપટ (Coloured screens) વપરાય છે તે જુદું જુદું વાતાવરણ જમાવવાનું કાર્ય અચ્છું કરે છે શિયાળો બતાવવો હોય તો લીલા યાને 'બ્લ્યુ' રંગની પ્રકાશ–ચાદર કામે લાગે છે, વસંત દાખવવા કાજે રાતા કિંવા કેસરના રંગની ચાદર વપરાય છે એજ રીતે ચાંદની કે અંધારી રાત પણ ઉપજાવી શકાય છે આથી જેમ પ્રેક્ષકોને આનંદ થવા પામે છે તેમ એક્ટરોને પણ ખરા જેવો ભાસ થવા પામી તેઓને પણ અભિનય કરતે વિશેષ સહાયતા મળી રહે છે

રંગભૂમિ ઉપર પ્રકાશને અનેક દિશાએથી ફેંકવામાં આવે છે પરન્તુ સામાન્ય રીતે તે ત્રણ બાજુએથી ફેંકાય છે એક તો સ્ટેજની અગ્રભૂમિકાએ જ્યાં foot light રહે છે ત્યાંથી, રંગમંચને બન્ને પડખેથી અને સ્ટેજને મથાળેથી, જેને 'Over head lighting' કહે છે ત્યાંથી આ Over head અને foot light નું પ્રકાશન પરસ્પરને સમાધાન સ્થિતિમાં રાખીને સીનસીનરીને તથા એક્ટર વર્ગને કરૂપતા પહોંચાડનારાથી બચાવે છે

તાત્પર્ય એજ કે સ્ટેજ ઉપર પ્રકાશની કે રંગની ભભક ભાગ્યેજ હોવી જોઇએ બહુધા નરમ મીઠા રંગ–પ્રકાશજ ફેંકાવા ઘટે તે સાથે સ્ટેજ પર પ્રકાશની વહેંચણી અને પ્રકાશનું પ્રમાણ પ્રમાણપૂર્ણ થવું જોઇએ વળી પ્રકાશન જડ કે અણઘડ જાતનું હોવું ન ઘટે ટૂંકમાં,

રંગભૂમિને મૃદુતાથી તથા સમાનતાથી સુંદર અને અમરકારક બનાવી શકાય તેટલા કાજે એ કાર્ય કોઈ એના ખગ જાણકાર કીમતી પ્રકાશકનેજ હસ્તે સોંપાવું અને થવું જોઈએ

અંગ છઠું: વસ્ત્રપરિધાન કલા

વસ્ત્રપરિધાન કલા (Costuming) એમાં પાત્ર પ્રમાણેના લાયક પોશાકોનું બનવું, પહેરવું તેમજ શણગારરૂપ વસ્તુઓ આદિનું શરીર પર સજાવું આવી જાય છે. એમાં પ્રાચીન કાળના તથા અર્વાચીન સમયના વસ્ત્રોનો સમાવેશ થાય છે. અત્રે વસ્ત્ર નક્કી કરનારનો, વસ્ત્ર બનાવનાર દરજીનો અને વસ્ત્ર સજાવનાર Costumer નો હુન્નર તથા ધંધો કામે લાગે છે

નાટકીય વસ્ત્રપરિધાનને ધાર્મિક પોશાકો એટલે કે ધર્મોત્સવ ટાણે પહેરાતા અને ધાર્મિક ક્રિયાઓ વેળાએ પહેરાતા પોશાકો સાથે પહેલેથીજ નિકટ સમ્બન્ધ છે, એ બન્નેના ઇતિહાસ લગભગ શરૂવાતથીજ સાથે ચાલતા આવ્યા છે આગળ આપણે વાંચી આવ્યા છીએ કે પ્રથમમાં કેવળ ધાર્મિક નાટકોજ ભજવાતા ત્યારે જે વસ્ત્રપરિધાન હતું તે કાંઈ કાંઈ ફેરફાર સહિત ત્યાર પછીના અન્ય પ્રકારોના ખેલોમાં આવતું થયું વળી દરેક દેશના પહેરવેશ જેમ જેમ વખત પ્રમાણે બદલાતા ગયા તેમ તેમ તે તે દેશને લગતા નાટકોમાં તેવા તેવા પોશાકો ચાલુ થતા ગયા

રંગભૂમિ ઉપર વસ્ત્રપરિધાન કેવળ સમય પ્રમાણેનું વસ્ત્રદર્શન કરાવવાજ સારુ નથી—પાત્રની જાત કે તેનો બાહ્ય દેખાવ બનાવી આપવા સારુજ નથી, પરન્તુ એ ઉપરાંત તે, પાત્રના માનસ (મન સમ્બન્ધી) અને તેના ચારિત્ર (Character) નો ભાસ આપવા કાજે પણ હોય છે. હમણાં પશ્ચિમની રંગભૂમિ ઉપર આ ઉદ્દેશના કારણે પર

ખાસ ભાગ ભેલાય છે અને પાત્રના વસ્ત્રોની યોજના કાંઇક અંશે એ આધારે પણ નક્કી થાય છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાનનો અર્થ એજ કે 'એકટરનો પહેરવેશ', અર્થ આથી વિશેષ લંબાતો નથી પરન્તુ પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાનને એકટરની મોટી મૂડી યાને થાપણ લેખવામાં આવે છે ત્યાં તેને પાત્રના ચારિત્રને સમજાવનાર પ્રતિનિધિ લેખે ગણવામાં આવે છે

આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાન ઇતિહાસને હણે છે—પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાન ઇતિહાસની આન્સી મનુ છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાન સમય અને સ્થળને જૂદાં પાડે છે– પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાન સમય અને સ્થળને વધુ નક્કી સ્વરૂપ આપે છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રને નામે વગર સમજનો દમામ છે; ત્યાં હવે વસ્ત્ર વિષે અનુકૂળતા, કલા અને સાદાઇનો વહેવાર છે.

આપણે ત્યાં અભિનેતા કે અભિનેત્રીને ખોટો કે ખરો સૂચક પોશાક મળી રહે એજ એક ખ્યાલ પ્રવર્તે છે—ત્યાં તો વસ્ત્રના રંગ, કુમાશ અને ઘાટ, સ્ટેજ ઉપરના બીજા બધા દેખાવોને, સીનસીનરીને તથા પ્રકાશનને અને નટનટીને ફાવતા બંધબેસતા થઇ પડશે કે નહીં તેનો ખાસ વિચાર કરાય છે. દૃષ્ટાંત લેખે રંગભૂમિનો પ્રકાશ પોશાકના રંગને ખીલવશે કે મારશે—જો પૃષ્ઠભૂમિકાએ આવેના પડદાનો રંગ મુખ્ય પાત્રોના પહેરવેશના રંગ સાથે ભળી જશે તો તે નટ નટીઓના દેખાવની અસરને નષ્ટ કરશે કે નહીં તેની પણ ચિન્તા તથા તજવિજ પશ્ચિમમાં રખાય છે દાખલા લેખે, જો પૃષ્ઠ ભૂમિકા વાળો પડદો કાળા રંગનો હોય છે તો મુખ્ય પાત્રોને શ્વેત યાને ધોળા રંગનાં વસ્ત્ર પહેરાવાય છે; તેની જોડે કામ કરતા ઉતરતા સહાયક પાત્રોને કાળા રંગ સાથે ફાવે એવા અન્ય રંગનાં વસ્ત્ર પહેરાવવામાં આવે છે અને એજ પ્રવેશમાં ભાગ લેતા તદ્દન નજીવા જેવા પાત્રોના પહેરવેશ પૃષ્ઠ ભૂમિકામાં જાણે ભળી જઇ ગુમ થઇ જતાં હોય તેવાજ મળતા આવતા રંગના પહેરાવાય છે.

જેમ રંગમંચ પ્રકાશનના વિષયમાં તેમ વસ્ત્રપરિધાનની વાતમાં પણ રંગ વિષે ઘણી ભૂલો કરવામાં આવે છે રંગની વાસ્તવિકતાના ભોગે રંગની શોભા કિંવા ભભકનું દર્શન કરાવવામાં આવે છે પ્રવેશ પ્રસંગ સમય સ્થળ સાથે વસ્ત્રોનો રંગમેળાપ કેવો રાખવો તેનો ભાગ્યેજ વિચાર કરવામાં આવે છે

ખરી રીતે જોતા ઉશ્કેરાટ કિંવા ખળભળાટ અને ઉગ્ર પ્રસંગે વસ્ત્રોમાં રાતા રંગનું પ્રાધાન્ય—વ્હાલ, પ્રેમ, શાન્તિ અને ઐક્ય પ્રસંગે ખુલ્લો ગુલાબી રંગ—ધાર્મિક પ્રસંગે ફીકો નીલો રંગ—સહાનુભૂતિ સમયે ખુલ્લો પોપટિયો રંગ—મનદિલની શુદ્ધતા દાખવતે શ્વેત યાને સફેદ રંગ—ભક્તિભાવ પ્રસંગે આસમાની રંગ—ધિક્કાર અને વેર વાળીએ ઘટ્ટ લાલ રંગ—બુદ્ધિ તથા ડહાપણ બતાવાઇ રહ્યા હોય ત્યારે પીળો રંગ—ગર્વ, લાલસા, લોલુપ્તા પ્રસંગે નારંગીયો રંગ—નાશ અને ખૂન પ્રસંગે કાળો રંગ—સંત સાધુઓ માટે કાષાય યાને ભગવો રંગ એવી વસ્ત્રપરિધાનને લગતી રંગયોજના અમલમાં આવવી ઘટે છે

પશ્ચિમમાં કેટલાક વર્ષોથી અમુક પ્રસંગે રંગભૂમિ ઉપર કાપડના બનાવેલ વસ્ત્રો ઉપરાંત રબ્બરના પતરા (Rubber sheets) માંથી બનાવેલા પોશાકો વપરાય છે ધારો કે રંગમંચ ઉપરની એક રાણીને અથવા દેવીને, નાટકમાં વસ્તુ પ્રમાણે બાવલા (Statue) જેવી બતાવવી છે અને પછી તેને બોલતી દેખડાવવી છે આવી વેળાએ જીવતી રાણી કે દેવી આરસમાંથી કોરી કાઢેલી મૂર્તિ કે પૂતળાં જેવી આબેહૂબ દેખાય તેટલા સારુ, વિશેષ કાન્તી ઉઠે એવો રબ્બરનો બનાવેલો પહેરવેશ તે પાત્રને પહેરાવવામાં આવે છે અને પોશાક રબ્બરનો હોઇ નર કે નરી પર પડતો પ્રકાશ (Light) કંઇ અજબ અસર મોહકતા ઊભી કરે છે અહીં સાધારણ બનાવટના વસ્ત્રો ઘટે એટલી અસર ઉપસ્થિત કરી શકતાં નથી એજ કારણને લઇને હવે ત્યાં લશ્કરી ટોપીઓ,

ભાલાઓ, બખતરો આદિ પણ રબ્બરના જ કામે લેવાય છે, જેથી એ વસ્તુઓ, પ્રકાશન વડે **ઘટે એટલી જ ઝળકતી** બતાવી શકાય ધાતુ તાદૃશ અમર લાગવાને સમર્થ ન હોવાથી ત્યા હવે એવી વસ્તુઓ અનેક વેળાએ રબ્બરની જ વપરાય છે વળી, આ રબ્બરની બનાવટ વાળી મજાવટ, પહેરનાર એકટરને પણ વિશેષ ફાવે છે, કારણ ધાતુની બનેલી ટોપીઓનો અને બખતરોનો ચળકાટ, પ્રકાશન સાથે મળી જઇ એકટરના ચહેરા ઉપરની છાપને ઢાકી નાખે છે—પ્રકાશથી દીપતુ રબ્બર એવી અડચણને દૂર રાખે છે

ટૂકમા, નાટકીય વસ્ત્રપરિધાન અનુકૂળ, સાદુ, કળામય, એકટરને અગવડ તથા કરૂપતાથી બચાવનારુ તથા રગભૂમિની અન્ય બધી રચનાઓ સાથે બધબેસ્તુ હોવુ જોઇએ

અંગ સાતમું : મુખ સજાવટ (*Make up*)

એકટરે પોતાના પાત્ર પ્રમાણે વર્તવુ જોઇએ એટલુ જ નહીં પણ તેણે પાત્ર પ્રમાણે **દેખાવુ** પે જોઇએ જો એનો ચહેરો એના પાત્ર લાયક બનેલો ન હોય તો એનો ગમે એવો સપૂર્ણ સરસ અભિનય પણ નિષ્ફળ જવા પામે આટલા જ માટે મુખ સજાવટને રગભૂમિની કલાનું એક મુખ્ય અગ લખ્યુ છે

જ્યારે આપણે **Make up** એટલે **મુખ સજાવટ**ની વાત કરીએ છીએ ત્યારે તે વિષે જે એક મુદ્દો વિચારવાનો છે તે આ કે **એકટર પ્રેક્ષાગાર (Auditorium) માંથી** કેવો **દેખાય** છે કેટલાક ચહેરાઓ એવા હોય છે કે જે મેળાવડાઓ, મિજલસો અને મિજબાનીઓમા દીપી રહે, પરન્તુ એજ ચહેરા રગમચ ઉપર મોળા કિંવા નિઃસત્વ ને નિસ્તેજ જેવા થઇ પડે, એટલે કુશળ મુખસજાવટ જ તેમા યોગ્ય પરિવર્તન લાવી શકે અનેક વાર સજાવટ ખડ (Green

room) મા મુખ સજાવટથી બનાવેલો ચહેરો યોગ્ય ને સરસ જણાય પણ રગમચ પર આવે ત્યારે અગ્ર પ્રકાશન (Foot lights) ની અસરને લઈને, પ્રેક્ષાગારમાથી તે આપણને કઢગો ને હાસ્યજનક દેખાવા પામે 'ફુટ લાઇટ'ને લઈને ચહેરા ઉપર મુખસજાવટે બનાવેલી જે છાયા કૃતિઓ હોય તેમા ફેરફાર થઈ ચહેરો પ્રતિકૂળ રૂપ ધારણ કરી લે છે આ ભયને અચ્છી મુખસજાવટ જ ટાળી શકે

કેટલાક ઍક્ટરોના ચહેરાના જુદા જુદા અવયવોના ઘાટઘટમ બહુ આગળ પડતા સખ્ત હોય છે નાક જોઈએ તે કરતા ઘણુ લાબુ—કપાળ ખૂબ આગળ ધસી આવેલુ—ગાલના હાડકા વધુ મોટા ઊચા—હડપચી ઉંચ ચોરસ હોય છે કુશળ મુખસજાવક હોય તો તે તેમને એવી રીતે છાયા આપે છે કે તે લગારે ચપટા (Flat) થવા વિના પ્રમાણસરનો આકાર પકડી શકે

મુખ-સજાવટ વિષે આ ખાસ યાદ રાખવુ કે પ્રત્યેક ચહેરો પોતાને માટે અલગ અલગ વર્તાવ માગે છે—ભલે ગમે એવી સાદી મુખસજાવટ (Straight Make-up) કરવાની હોય ત્યા પણ એ નિયમ ભૂલાવો ન ઘટે આપણે ત્યા તો બધા જ કુમારીઓના, સઘળી માહેનીઓના અને સર્વ નાયનારીઓના ચહેરા એક જ રીતે રગી કાઢેલા રંગની જાત અને પ્રમાણ સર્વેને માટે એકના એકજ-ન વિચારાય નટ નટીઓની ચામડીના જુદા જુદા વર્ણ કે ન લક્ષમાં રખાય તેમના ચહેરાના વિધ વિધ ઘાટ ઘટમ

વળી મુખ-સજાવટ, નાટકશાળાનો વધતો ઓછો વિસ્તાર (Dimentions) વિચારીને પણ થવી જોઈએ પ્રેક્ષાગાર જેટલો મોટો તેટલી મુખ-સજાવટ ભારે થવી જોઈએ આ વાત સમજી શકાય, એવી છે ઍક્ટરોના ચહેરા છેટેથી નાના અને ઝાખા દેખાય છે એ આપણે બધા જાણીએ છીએ

મુખ-સજ્જાવટ પોતે અવશ્ય કળાવંત અને નિષ્ણાત હોવો જોઈએ. તે એટલો કુશળ અને ખબરદાર હોવો ઘટે કે પ્રત્યેક ખેલ માહેલા એકે એક પાત્રના માનસ (Psychology) થી તથા ચારિત્રથી તેમજ નાટકકર્તાના પાત્રપ્રકારને લગતા ખ્યાલોથી તે વાકેફગાર હોવો જોઇએ. જો તે, પાત્રનો નમૂનો યથાસ્થિત ન સમજી શકે તો પછી મુખ-સજાવટ બરાબર કેમ જ કરી શકે ?

રંગોના આછા પાતળા, ઝીણા જાડા સ્પર્શ ચહેરા ઉપર આપીને તથા બનાવટી મૂછ, દાઢી, ભવા, પાંપણ, ચોટલિયા, તાલકી, વાળની ટોપી, દાંતના ચોકઠા, નાક તેમ જ જરૂર જણાય ત્યાં મુખવેશ (Masks) પહેરીને નટનટીઓ પોતાના ચહેરામાં જે ફેરફાર લાવે તે કલાને મુખ-સજાવટ યાને Make-up કરીને કહે છે

જ્યારે નાટયકલા એની બચપણમાં હતી ત્યારે આજના વખતની મુખસજાવટ ક્યાં હસ્તીમાં ન હોતી. તે વેળાએ ચહેરામાં ફેરફાર લાવવાનું કાર્ય તરેહવાર મુખવેશો (Masks) પહેરીને કરવામાં આવતુ હતું તથા એકટરોનો દેખાવ ભવ્ય અને દમામદાર કરવાને પગ લગીના લાંબા પહોળા ઝબ્બા કિંવા જામા અને ઊંચા જાડા તળિયાના તથા તેવીજ ઊંચી એડીના ભારે જોડા વાપરવામાં આવતા. હજીયે અસંસ્કૃત યાને બિનસુધરેલા દેશોના, જંગલી લોકોના અને કેટલીક પ્રસિદ્ધ પ્રાચીન પ્રજાઓ, જેવી કે ગ્રિસ, ચીન, જપાન, ઇજિપ્ટ, જાવા, બાલી વગેરે દેશોની પ્રજાઓના નાટકોમાં મુખસજાવટ લેખે મુખવેશોનો ઉપયોગ થતો રહે છે.

જેમ એકટિંગનું એક તત્વ નામે Mood યાને ધૂન એકટરના આંતરિક ફેરફારને બાહેર લાવી બતાવે છે તેમ મુખસજાવટ એકટરના બાહેરથી બનાવેલા ફેરફાર વડે તેનું ભીતર જાહેર કરે છે.

જેમ જેમ જગતમાં નવી નવી વસ્તુઓની શોધ ખોળ થતી ગઈ,

તેમ તેમ રંગભૂમિની મુખસજાવટ દિન પર દિન સુધરતી ગઈ. છેવટે પશ્ચિમમાં રાણી ઇલીઝાબેથના સમયથી ઍક્ટરો મુખવેશ પહેરતા બંધ થયા અને ઉપર લખી તેવી વસ્તુઓની સહાયથી મુખસજાવટ કરવા લાગ્યા.

મુખસજાવટ બે જાતની હોય છેઃ એક સાદી મુખસજાવટ જેને અંગ્રેજીમાં Straight Make up કહે છે. તેમાં ગાલ, હોઠ, આંખ, ભવાં આદિ સાધારણ રીતે રંગાય છે, અને બીજી મુખસજાવટ જેને Character Make up કહે છે તેમાં પાત્રના નમૂના પ્રમાણે ચહેરા ઉપર કલાયુકત રંગસ્પર્શો આપીને કરચલીઓ, ખોલો, ખાડાઓ તથા ચહેરાની કોઇ ચોક્કસ વિશેષતાઓ વગેરે લાવવાં પડે છે દાખલા લેખે કોઇ યુવાન નટીને ઘરડી ડોસી બનાવી દેવી હોય-કોઇ તરુણ નટને વૃદ્ધ માણસ બનાવી દેવો હોય, કોઇ હિન્દુ ઍક્ટરને ચીનો બનાવી દેવો હોય, ત્યારે જે મુખ સજાવટ કરવી પડે તે Character Make up ના નામથી જ ઓળખાય છે.

મુખસજાવટ ઘણી સંભાળ માગી લીએ છે. દૂધ જેવી ધોળી ચામડી, ખૂબજ લાલ લાલ ગાલ, આતશિયા હોઠ અને પાંપણ તથા ભવાંનો ભારે કાળાશ મુખસજાવટનું ખૂન કરે છે તથા કલાની કંગાલિયત દાખવે છે. રંગોના જાડા જાડા લેપડા ઍક્ટરોના ચહેરાના સ્નાયુઓની ગતિને તથા ચહેરા ઉપર ઊડતી છાપને ઢાંકી નાખે છે. આથી ઍક્ટરોની લાગણીના ઝીણા ફેરફારો ચહેરા પર પ્રકટેલા હોવા છતાં દેખાતા બંધ થઇ ઍક્ટિંગને જખમાવે છે અને પ્રેક્ષકોને જોઇતી મોજથી દૂર રાખે છે. આજ કારણ અર્થે જાણીતી સદ્‌ગત પ્રખ્યાત ઍક્ટ્રેસ એલિનોરા ડયુસ મુખસજાવટ લગારે ય કરતી નહોતી. પરન્તુ એનો અર્થ એવો નથી થતો કે મુખસજાવટ સાવ નકામી અથવા નુકસાનકારક છે. સમજદારીથી મુખસજાવટ થાય તો પછી વાંધો નથી.

ટૂંકમાં મુખસજાવટ વિષે સર્વોત્તમ નિયમ આ છે કે તેને **વધારે પડતી ન કરવી.** પશ્ચિમની સર્વશ્રેષ્ટ નાટક કંપનીઓની હાલમાં રીત એ છે કે બને એટલી ઓછી મુખસજાવટ કરવી અને એમ થઇ શકે તે સારુ જે પ્રકારનાં મુખ્ય પાત્રો હોય તેને અનુકૂળ થતા ચહેરાના અને દેખાવના પુરુષોને તથા સ્ત્રીઓને જ પાઠ આપવા કાજે પસંદ કરી લેવામાં આવે છે—અલબત્તાં તેઓની એકટર તથા એક્ટ્રેસ લેખેની ખાસ લાયકાત માટેની ખાતરી પ્રથમથીજ કરી લેવામાં આવેલી હોય છે.

વિલાયત વગેરે પશ્ચિમનાં અન્ય દેશોમાં મુખસજાવટની કલા બહુ જ આગળ વધી ગઇ છે. એટલે ત્યાંના લગભગ સર્વે એકટરો અને એક્ટ્રેસો પોતાની મુખસજાવટ પોતાના હાથે પણ કરી જાણે છે. એ માટે તેઓ સર્વ સામગ્રી સાથની એક નાનકડી મુખસજાવટ-પેટી, દુકાનદાર પાસેથી વેચાતી લઇ પોતાની પાસે રાખી મેલે છે અને તેનો ઉપયોગ કરે છે.

વળી તેઓ "મુખસજાવટ કેમ કરવી" યાને "How to Make up" એવાં તરેહવાર પુસ્તકો ખરીદીને, તેનો અભ્યાસ કરીને તેનો પ્રયોગસિદ્ધ અમલ કરી જાણે છે. તદ્ ઉપરાંત, તેઓ સમાજ મહીં અને સામાન્ય જનતા વચ્ચે નજરે પડતા ભાત ભાતના નમૂના વાળા ચહેરાઓનું બારીક અવલોકન કરે છે, કે જેથી અમુક પાઠ ભજવવાનો આવી લાગે ત્યારે તે નમૂના પ્રમાણે પોતાના ચહેરાને તેઓ બનાવી શકે. વળી ફોટો તથા ચિત્રોમાં પાડેલા ચહેરાઓનું પણ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ તેઓ એજ કારણસર કરે છે. આવા પ્રયાસ તેમને મુખસજાવટના કાર્યમાં ખૂબજ મદદગાર થઇ પડે છે. આપણા અભિનેતા વર્ગને આવું અંગત જ્ઞાન કે એવી આવડત હોતાં નથી. તેમને, એ સારુ, મળે એવા મુખસજાવટિયાઓ (આપણે તેમને મુખસજાવટકાર તો ભાગ્યે જ

કરી શકીએ) ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. પરિણામે આપણી ધંધાદારી નાટક મંડળીઓનાં ઍક્ટરો અને ઍક્ટ્રેસો વિષે હજી પણ મુખ ગોરું અને હાથ કાળા એવી અસંગતતા અને અસ્વાભાવિકતા વધતી ઓછી ચાલુ તો છે જ.

છેવટ

રંગભૂમિની આપણી કલાનો ઉડતો બલ્કે અતિ ઉપરછલ્લો ખ્યાલ આપતો આ લેખ અત્રે પૂરો થાય છે.

નાટક એ દુનિયાનું દર્પણ છે—જીવનની આરસી છે. જગત એક મહાન નાટ્યમંદિર છે અને રંગભૂમિ તેનું નાનું સરખું પ્રતીક અને ચિહ્ન છે. એટલા જ માટે ઇન્સાનને તે આટલી બધી કુદરતી જ પ્રિય છે. ભૂખની તરસ જેટલો શોખ માણસને નાટકનો છે. મૂક ચિત્રપટોએ અને પાછળથી બોલપટોએ એ શોખમાં જબરજસ્ત ઉમેરો કર્યો છે.

પણ રંગભૂમિ તે રંગભૂમિ જ છે. એ ચિત્રપટ કરતાં વધારે સ્વાભાવિક હોઈ એનું સ્થાન એના જમાનાની રૂપેરી પડદા કરતાં હમેશાં ઊંચું છે અને રહેશે; અને જ્યાં સુધી કલા આગળ વધશે અને સર્વે નાટકીય કલાઓની સ્ટેજ ઉપર પૂર્ણ સાધવણી થતી જશે ત્યાં સુધી રંગભૂમિને રૂપેરી પડદાથી નીચે ઊતરી સ્થાનભ્રષ્ટ થવાનો જરાયે સંભવ નથી

સમાપ્ત.

ગ્રન્થ સૂચી

The Types of Sanskrit Drama–D R Mankad
The Indian Theatre–Dr R K Yajnik
The Mirror of Gesture–A K Coomarswamy
અભિનય કલા–ન–સિંહુરાવ દિવેટિયા
The Art of the Theatre–Sarah Bernhardt
Problems of the Actor–Louis Calvert
The Art of the Actor–C Coquelin
The Amateur Actor–Frances Mackenzie
Dramatic Expression–J E. Foster M A (Cantab)
Hints for Amatuer Actors–C Carter
How to succeed on the Stage–P B Barry
Training for the Stage–A Hornblow
Light Opera–S Mackinlay
Speech and Movement on the Stage–K E Behnke
The Encyclopaedia Britanica (14th Edition)



કહી શકીએ) ઉપર આધાર રાખવો પડે છે પરિણામે આપણી ધધાદારી નાટક મડળીઓના એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો વિષે હજી પણ મુખ ગોરુ અને હાથ કાળા એવી અસંગતતા અને અસ્વાભાવિકતા વધતી ઓછી ચાલુ તો છે જ.

છેવટ

રંગભૂમિની આખી કલાનો ઉડતો બલ્કે અતિ ઉપલક ખ્યાલ આપનો આ લેખ અત્રે પૂરો થાય છે

નાટક એ દુનિયાનું દર્પણ છે–જીવનની આરસી છે જગત એક મહાન નાટ્યમંદિર છે અને રંગભૂમિ તેનું નાનુ સરખુ પ્રતીક યાને ચિન્હ છે એટલા જ માટે ઇન્સાનને તે આગ્તી બધી કુદરતી જ પ્રિય છે ભૂખની તરસ જેટલો શોખ માણસને નાટકનો છે મૂક ચિત્રપટોએ અને પાછળથી બોલપટોએ એ શોખમા જબરદસ્ત ઉમેરો કર્યો છે

પણ રંગભૂમિ તે રંગભૂમિ જ છે એ ચિત્રપટ કરતા વધારે સ્વાભાવિક હોઇ એનું સ્થાન ઓગા બતાવનારી રૂપેરી ચાદર કરતા હમેશાં ઊંચુ છે અને રહેશે, અને જ્યાં લગી કલા આગળ પડશે અને સર્વે નાટકીય કલાઅગાની સ્ટેજ ઉપર પૂરી સાચવણી થતી જશે ત્યાં લગી રંગભૂમિને રૂપેરી ચાદરથી નીચે ગબડી સ્થાનભ્રષ્ટ થવાનો જરાયે ભય નથી

સમાપ્ત

ગ્રન્થ સૂચી

The Types of Sanskrit Drama–D. R. Manked
The Indian Theatre–Dr. R. K. Yajnik
The Mirror of Gesture–A. K. Coomarswamy
અભિનય કલા–નટ સિદ્ધરાય દિવેટિયા
The Art of the Theatre–Sarah Bernhardt
Problems of the Actor–Louis Calvert
The Art of the Actor–C. Coquelin
The Amateur Actor–Frances Mackenzie
Dramatic Expression–J. E. Foster M A. (Cantab.)
Hints for Amatuer Actors–C. Carter
How to succeed on the Stage–P. B. Barry
Training for the Stage–A. Hornblow
Light Opera–S. Mackinlay
Speech and Movement on the Stage–K. E. Behnke
The Encyclopaedia Britanica (11th Edition)

